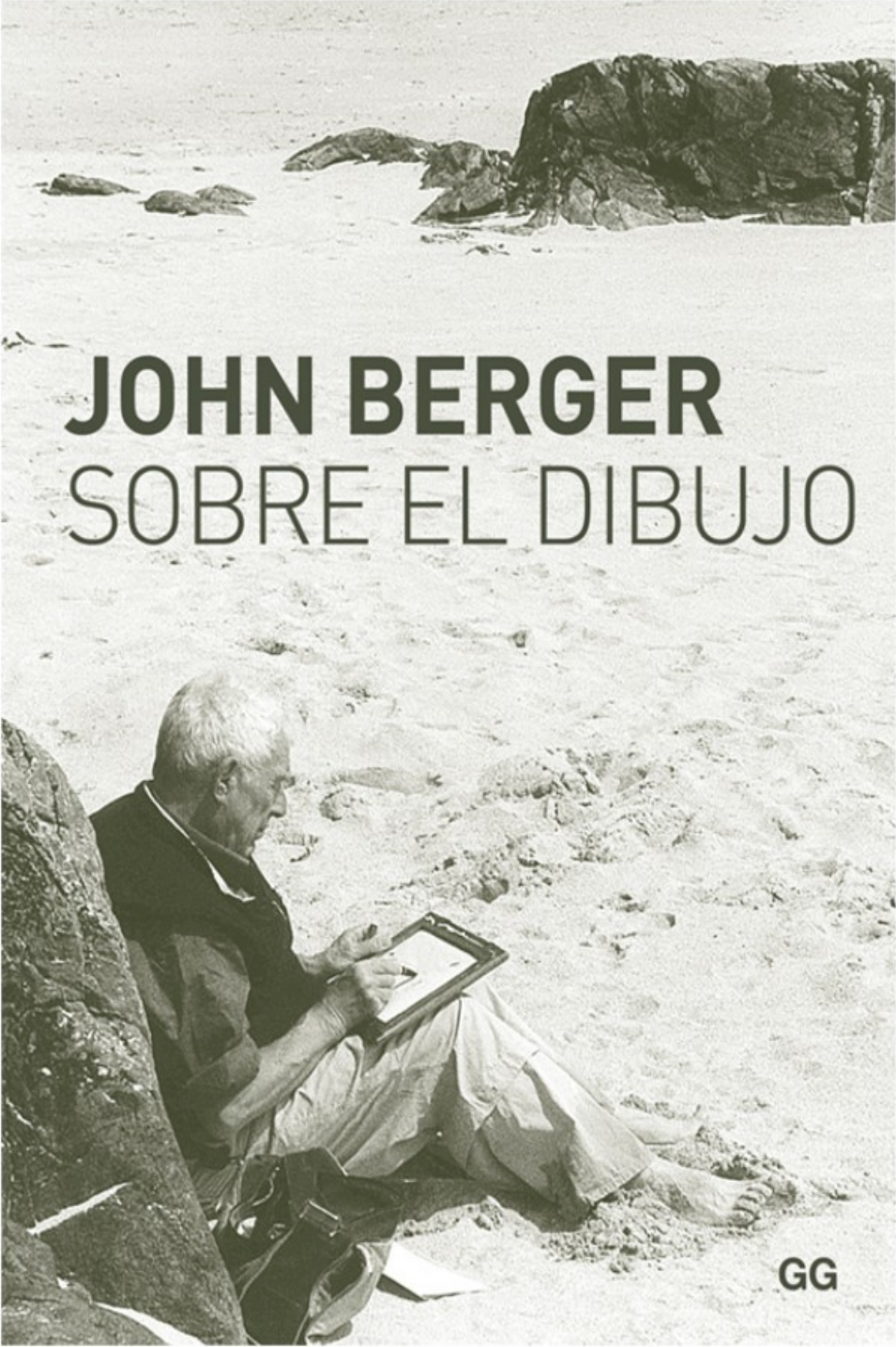


A black and white photograph of an elderly man, John Berger, sitting on a sandy beach. He is leaning against a large, dark rock on the left side of the frame. He is wearing a dark jacket and light-colored trousers. He is holding a small tablet or sketchbook in his lap and is using a pen or pencil to draw on it. The background shows a vast, sandy beach leading to a rocky coastline under a bright sky. The text "JOHN BERGER" is printed in large, bold, black capital letters, and "SOBRE EL DIBUJO" is printed below it in a smaller, black, sans-serif font.

JOHN BERGER

SOBRE EL DIBUJO

GG



Yves Berger, *Dibujo del natural*.

Dibujo del natural

Para el artista dibujar es descubrir. Y no se trata de una frase bonita; es literalmente cierto. Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas. En la enseñanza del dibujo, es un lugar común decir que lo fundamental reside en el proceso específico de mirar. Una línea, una zona de color, no es realmente importante porque registre lo que uno ha visto, sino por lo que le llevará a seguir viendo. Siguiendo su lógica a fin de comprobar si es exacta, uno se ve confirmado o refutado en el propio objeto o en su recuerdo. Cada confirmación o cada refutación le aproxima al objeto, hasta que termina, como si dijéramos, dentro de él: los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite de lo que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido. Puede que esto suene innecesariamente metafísico. Otra manera de expresarlo sería decir que cada marca que uno hace en el papel es una piedra pasadera desde la cual salta a la siguiente y así hasta que haya cruzado el tema dibujado como si fuera un río, hasta que lo haya dejado atrás.

Esto es muy distinto del proceso posterior de pintar un lienzo “acabado” o esculpir una estatua. En estos casos no se atraviesa el tema, sino que se intenta recrearlo y cobijarse en él. Cada pincelada o cada golpe de cincel ya no es una piedra pasadera, sino una piedra que ha de ser colocada en un edificio planificado. Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya sea visto, recordado o imaginado. Una obra “acabada” es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo. Es significativo a este respecto que solo cuando el artista alcanzó un nivel relativamente alto de libertad “autobiográfica” individual empezaron a existir los dibujos tal como los concebimos hoy. En una tradición hierática, anónima, no son necesarios. (Debería, tal vez, indicar aquí que estoy hablando de dibujos de trabajo, aunque estos no siempre se hacen para un proyecto específico. No me refiero a dibujos lineales, ilustraciones, caricaturas, ciertos retratos o ciertas obras gráficas que pueden ser productos “acabados” por derecho propio.)

Varios factores técnicos amplían con frecuencia esta distinción entre dibujo de trabajo y obra “acabada”: el mayor tiempo necesario para pintar un lienzo o esculpir un bloque, la mayor escala del trabajo, el problema de tener que manejar simultáneamente el color, la calidad del pigmento, el tono, la textura, el grano, etc.; en comparación, el

lenguaje “taquigráfico” del dibujo es relativamente sencillo y directo. No obstante, la distinción fundamental se encuentra en el funcionamiento de la mente del artista. Un dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista; una estatua o un lienzo “acabado” es esencialmente una obra pública, expuesta, que se relaciona de una forma mucho más directa con las exigencias de la comunicación.

De esto se puede deducir que desde el punto de vista del espectador existe una distinción equivalente. Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, e utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de este.

La experiencia de dibujar: cuando miré a la página en blanco de mi bloc de dibujo, percibí más su altura que su anchura. Los bordes superior e inferior eran los importantes, pues en el espacio comprendido entre ellos tenía que reconstruir el modo como él se alzó del suelo o, pensándolo en el sentido opuesto, el modo como estaba pegado al suelo. La energía de la pose era ante todo vertical. Todos los pequeños movimientos laterales de los brazos, el cuello girado, la pierna que no soportaba su peso, guardaban relación con esa fuerza vertical, al igual que las ramas que cuelgan o sobresalen lo hacen con el eje vertical del tronco. Era eso lo que tenían que expresar mis primeras líneas; tenían que hacer que se mantuviera como un bolo, pero al mismo tiempo tenían que dar a entender que, a diferencia de un bolo, era capaz de moverse, capaz de volverse a equilibrar si el suelo se inclinaba, capaz de saltar y mantenerse unos segundo en el aire contra la fuerza vertical de la gravedad. Esta capacidad de movimiento, esta tensión irregular y temporal de su cuerpo, más que uniforme y permanente, tendría que expresarse en relación con los bordes laterales del papel, en relación con las diferencias que hubiera a cada lado de la línea recta que va desde la base del cuello hasta el talón de la pierna que soportaba el peso.

Busqué las diferencias. La pierna izquierda soportaba su peso y, por consiguiente, esa parte del cuerpo en segundo plano estaba tensa, ya fuera recta o angular; la parte derecha, la que está delante, estaba comparativamente más relajada, más suelta. Líneas laterales arbitrarias corrían transversales a su cuerpo desde las curvas a las aristas, como los arroyos corren desde las colinas hasta las angostas torrenteras del acantilado. Pero no era así de sencillo. En la parte relajada del cuerpo que está delante, el puño estaba apretado y la dureza de los nudillos recordaba la línea rígida de las costillas del otro lado, como un montón de piedras en las colinas que recordara los acantilados.

Entonces empecé a ver de otra manera la superficie blanca del papel en el que iba a dibujar. Dejó de ser una página limpia, lisa, para convertirse en un espacio vacío. Su blancura se transformó en una zona

de luz ilimitada, opaca, por la que uno podía moverse, pero no ver a su través. Sabía que en cuanto dibujara una línea en ella —o a través de ella— tendría que controlarla, no como el conductor de un coche, en un solo plano, sino como un piloto en el aire, ya que el movimiento era posible en las tres dimensiones.

Sin embargo, cuando hice una marca, en algún punto por debajo de las costillas en primer plano, la naturaleza de la página volvió a cambiar. De pronto la zona de luz opaca dejó de ser ilimitada. Lo que había dibujado cambió toda la página, del mismo modo que el agua de una pecera cambia en cuanto metes un pez en ella. A partir de ese momento uno ya solo mira al pez. El agua pasa a ser simplemente la condición de su existencia y la zona en la que puede nadar.

Pero entonces, cuando atravesé el cuerpo para marcar el contorno del hombro en segundo plano, ocurrió otro cambio. No era algo tan sencillo como meter otro pez en la pecera. La segunda línea modificó la naturaleza de la primera. Hasta ese momento, la primera línea parecía carecer de objetivo, ahora la segunda le daba un significado fijo y determinado. Juntas, las dos líneas sujetaban los bordes de la zona que había entre ellas, y esta zona, en tensión por la fuerza que en su momento había dado a toda la página la potencialidad de profundidad, se levantaba como para sugerir una forma tridimensional. El dibujo había comenzado.

La tercera dimensión, el volumen de la silla, del cuerpo, del árbol es, al menos en lo que concierne a nuestros sentidos, la prueba misma de nuestra existencia. Constituye la diferencia entre la palabra y el mundo. Cuando miré al modelo, me quedé maravillado ante el simple hecho de que tuviera volumen, de que ocupara espacio, de que fuera más que la suma total de diez mil visiones de él desde diez mil puntos de vista diferentes. Esperaba que mi dibujo, que era inevitablemente una visión desde un solo punto de vista, terminara dejando entrever este número ilimitado de otras facetas. Pero por ahora se trataba simplemente de construir y refinar las formas hasta que sus tensiones empezaran a parecerse a aquellas que veía en el modelo. Por supuesto, sería muy fácil equivocarse, darle un énfasis excesivo y hacerlo explotar como un globo o desmoronarse como arcilla demasiado fina en el torno; o podría quedar irrevocablemente contrahecho y perder su centro de gravedad. Sin embargo, ahí estaba. Las posibilidades infinitas, opacas, de la página en blanco habían pasado a ser concretas y luminosas. Mi tarea ahora consistía en coordinar y medir, pero no medir por pulgadas, como quien mide una onza de pasas contándolas, sino medir por el ritmo, el volumen y el desplazamiento: calcular las distancias y los ángulos como un pájaro que volara a través de una celosía de ramas; visualizar la planta como un arquitecto; sentir la presión de mis líneas y garabatos en la superficie última del papel, al igual que un marinero siente la tensión de sus velas a fin de ceñir más o menos el viento.

Juzgué la altura de la oreja en relación con los ojos, los ángulos

del retorcido triángulo formado por los dos pezones y el ombligo, las líneas laterales de la espalda y las caderas, que descienden hasta que terminan encontrándose, la posición relativa de los nudillos de la mano en segundo término, casi en línea recta con respecto a los dedos del pie también en segundo plano. Sin embargo, no solo buscaba las proporciones lineales, los ángulos y las longitudes de esos trozos de cordel imaginarios extendidos entre dos puntos, sino también las relaciones de los planos, de las superficies que retrocedían y de las que avanzaban.

Del mismo modo que al contemplar los tejados dispuestos al azar de una ciudad sin planificar uno encuentra ángulos que retroceden de idéntica manera en los hastiales y buhardillas de casas muy distintas, de modo que si extendiéramos un plano determinado a través de todos los inter-medios terminaría coincidiendo exactamente con otro, así también encontramos extensiones de planos idénticos en diferentes partes del cuerpo. El plano que desciende desde la boca del estómago hasta la entrepierna coincide con el que va hacia atrás desde la rodilla en primer plano hasta el abrupto borde exterior de la pantorrilla. Uno de los suaves planos interiores, muy por encima del muslo de la misma pierna, coincidía con el pequeño plano que se extiende hasta el contorno del músculo pectoral en segundo plano y lo rodea.

Y así, mientras que cierta suerte de unidad iba tomando forma y las líneas se acumulaban en el papel, volvía a ser consciente de las tensiones reales de la pose. Pero esta vez de una forma más sutil. Ya no se trataba de darme cuenta de la posición vertical dominante. Me había enredado más íntimamente con la figura. Hasta los hechos más pequeños se habían hecho urgentes, y tenía que resistirme a la tentación de darle un énfasis excesivo a todas y cada una de las líneas. Entré en los espacios rehundidos y di prioridad a las formas que se aproximaban. Asimismo, corregía, dibujando sobre las líneas anteriores, y a través de ellas, a fin de restablecer las proporciones o para encontrar una manera de expresar unos descubrimientos menos obvios. Vi que la línea que bajaba por el centro del torso, desde la base del cuello, entre los pezones, sobre el ombligo y entre las piernas, se parecía a la quilla de un barco, que las costillas formaban el casco y que la pierna relajada en primer plano se alargaba en su movimiento hacia delante como un remo arrastrando el agua. Vi que los brazos que colgaban a cada lado del cuerpo eran como los ejes de un carro, y que la curva exterior del muslo en el que se apoya el peso del cuerpo se parecía a la llanta metálica de una rueda. Vi que las clavículas eran semejantes a los brazos de la figura de un crucificado. No obstante, todas estas imágenes, aunque las he elegido con el mayor cuidado, distorsionan lo que intento describir. Vi y reconocí unos hechos anatómicos bastante comunes, pero el caso es que también los sentí físicamente, como si, en cierto modo, mi sistema nervioso habitara también su cuerpo.

Algunas de las cosas que reconocí las puedo describir más directamente. Por ejemplo, percibí que había un espacio vacío bajo el arco del pie de la tensa pierna doblada que soportaba el peso del cuerpo. Percibí cuán sutilmente la recta pared inferior del estómago se fusionaba con los planos atenuados, convergentes del muslo y la cadera. Percibí el contraste entre la dureza del codo y la vulnerable blandura del interior del brazo a esa misma altura.

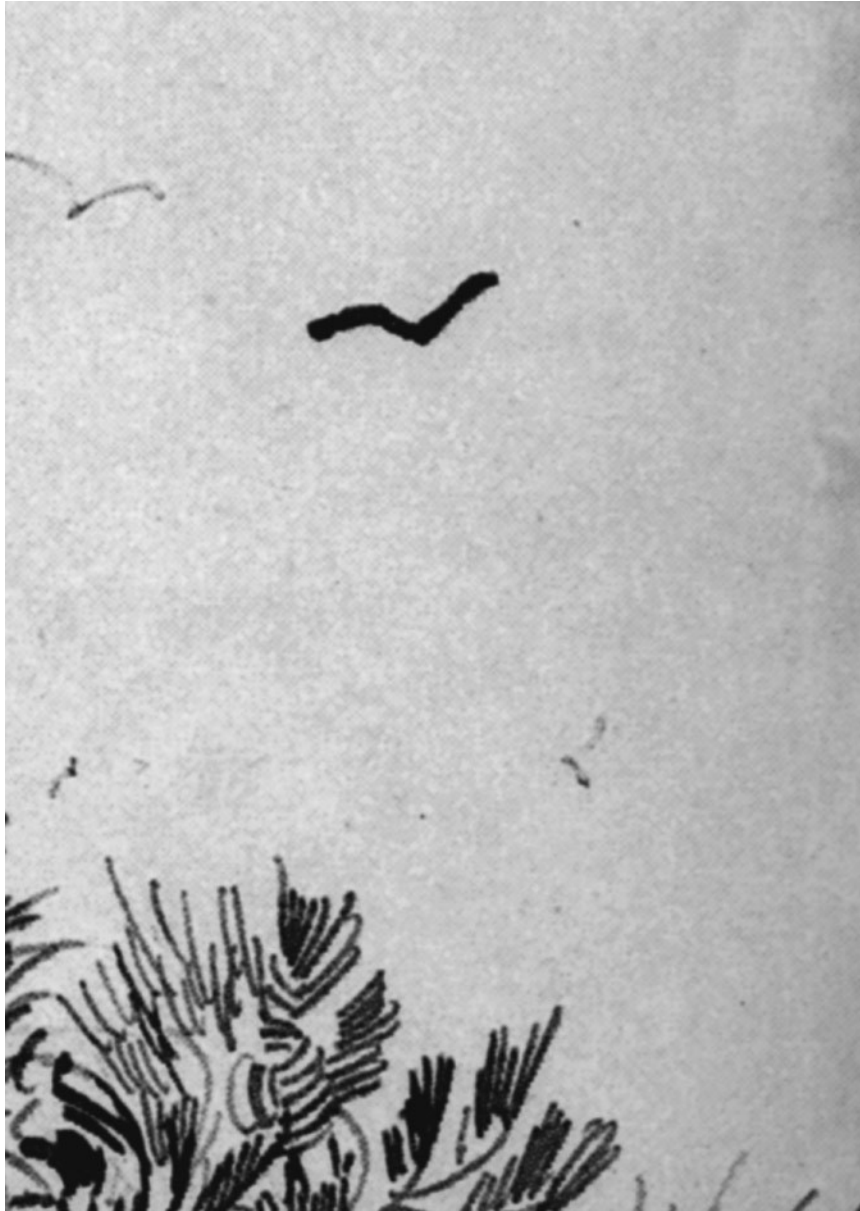
Entonces, el dibujo alcanzó enseguida su punto crítico, lo que significa que lo que había dibujado empezó a interesarme tanto como lo que todavía me quedaba por descubrir. En todos los dibujos hay un momento en el que sucede esto. Y yo lo denomino “momento crítico”, porque es entonces cuando se decide realmente si el dibujo va a salir bien o mal. A partir de ese instante uno empieza a dibujar conforme a los requisitos, las necesidades, del dibujo. Si el dibujo ya es un poco fiel, entonces esos requisitos corresponderán probablemente a lo que uno todavía puede descubrir buscando de verdad. Si el dibujo no es fiel, dichos requisitos acentuarán la infidelidad.

Miré mi dibujo intentando encontrar posibles distorsiones: qué líneas o sombreados habían perdido su énfasis original, necesario, al haber quedado rodeados por otros; qué gestos espontáneos habían eludido un problema y cuáles habían sido intuitivamente certeros. Sin embargo, hasta este proceso era solo parcialmente consciente. En algunos lugares, veía claramente que un pasaje era torpe y necesitaba una revisión; en otros, dejaba que el lápiz planeara sobre el papel, de forma parecida a la vara de un zahorí. Una forma tiraba, forzando al lápiz a sombrear, lo que volvía a acentuar su rehundimiento; otra presionaba el lápiz para que volviera a recalcar una línea que podía realzarla.

Ahora miraba al modelo de forma distinta cuando quería comprobar una forma. Miraba, como si dijéramos, con mayor connivencia: solo buscando lo que quería encontrar.

Y así llegué al final. Simultáneamente ambición y desilusión. Aunque en mi imaginación veía que mi dibujo y el hombre real coincidían, de modo que por un instante dejó de ser un hombre que había posado para mí y se convirtió en un habitante del mundo que yo había medio creado, en una expresión única de mi experiencia, aunque fuera esto lo que veía en mi imaginación, lo que de hecho veía era lo inadecuado, lo fragmentario y lo torpe que era mi dibujito.

Pasé la página y empecé otro dibujo retomando el hilo del anterior. Un hombre de pie, el peso de su cuerpo descansando más en una pierna que la otra...



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour* (detalle), 1888.

Vincent

¿Se puede escribir todavía algo sobre él? Pienso en todas las palabras que ya se han escrito, incluidas las mías, y la respuesta es “no”. Si miro sus cuadros, la respuesta vuelve a ser “no”, aunque por una razón diferente: sus cuadros invitan al silencio. Casi iba a decir que ruegan silencio, y eso habría sido falso, pues ni una sola de sus imágenes, ni siquiera la del anciano con la cabeza entre las manos en el umbral de la eternidad, muestra el menor patetismo. Siempre detestó

inspirar compasión y hacer chantaje.

Solo cuando veo sus dibujos me parece que merece la pena añadir algunas palabras. Tal vez porque sus dibujos tienen algo de escritura, y a menudo dibujaba en las cartas. El proyecto ideal habría sido dibujar el proceso que llevaba a sus dibujos, tomar prestada su mano de dibujante. Sin embargo, lo intentaré con palabras.

Cuando miro un dibujo suyo de un paisaje de los alrededores de las ruinas de la abadía de Montmajour, cerca de Arlés, realizado en julio de 1888, creo ver la respuesta a una cuestión obvia: ¿Por qué ha llegado a ser este hombre el pintor más popular del mundo?

El mito, las películas sobre él, los precios, su llamado martirio, sus brillantes colores, todo ello tuvo un papel y amplificó el atractivo global de su obra, pero no están en su origen. Es querido, me digo mirando el dibujo de los olivos, porque para él el acto de dibujar o de pintar era una forma de descubrir y de demostrar por qué amaba tan intensamente aquello a lo que estaba mirando, y aquello a lo que estaba mirando durante los ocho años de su vida como pintor (sí, solo ocho) pertenecía al ámbito de la vida cotidiana.

No se me ocurre otro pintor europeo cuya obra exprese un respeto tan franco por las cosas cotidianas, sin por ello elevarlas en alguna medida, sin referirse a su salvación mediante un ideal de lo que encarnan o a lo que sirven. Jean Siméon Chardin, Georges de La Tour, Gustave Courbet, Claude Monet, Nicolas de Staël, Joan Miró, Jasper Johns —por nombrar solo unos pocos— venían magistralmente apoyados por ideologías pictóricas, mientras que él, en cuanto abandonó su primera vocación de predicador, abandonó toda ideología. Se volvió estrictamente existencial, se quedó ideológicamente desnudo. La silla es una silla, no un trono. Las botas están gastadas de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones. El cartero reparte cartas. Los lirios morirán. Y de esta desnudez suya, que para sus contemporáneos era ingenuidad o locura, procedía su capacidad de amar, súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él. Agarraba entonces el lápiz o el pincel y se esforzaba por hacer realidad, por colmar ese amor. Un amante pintor que viene a afirmar la tosquedad de una ternura cotidiana con la que todos soñamos en nuestros mejores momentos y que reconocemos instantáneamente cuando la vemos enmarcada.



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour*, 1888.

Palabras, palabras. ¿Cómo se ve esto en su práctica artística? Volvamos al dibujo. Es un dibujo a plumilla de caña. En un solo día hacía varios. A veces, como en este caso, directamente del natural; a veces de sus propios cuadros colgados en la pared del estudio mientras se secaban.

No eran tanto estudios preparatorios como esperanzas gráficas; mostraban de una forma sencilla, sin las complicaciones del pigmento, adónde esperaba que le condujera el acto de pintar. Eran mapas de su amor.

¿Qué vemos en este? Matas de tomillo, otros arbustos, rocas calizas, olivos en una ladera, una llanura a lo lejos, pájaros en el cielo. Moja la plumilla en tinta marrón, observa y marca el papel. Los gestos parten de la mano, de la muñeca, del brazo, del hombro, posiblemente también de los músculos del cuello; los trazos que hace en el papel, sin embargo, siguen unas corrientes de energía que no son físicamente tuyas y que solo se hacen visibles cuando las dibuja. ¿Corrientes de energía? La energía de un árbol que crece, de una planta que busca la luz, de una rama que ha de acomodarse con sus vecinas, de las raíces de los cardos y de los arbustos, del peso de las rocas incrustadas en la ladera, de la puesta de sol, de la atracción por la sombra de todo lo que está vivo y padece el calor, del mistral que sopla del norte y ha moldeado los estratos de roca. Es una lista arbitraria; lo que no es arbitrario es el dibujo que sus trazos hacen sobre el papel. Se asemeja a una huella digital. ¿Una huella de quién?

Es un dibujo que valora la precisión —todos y cada uno de los trazos son explícitos e inequívocos—, pero se olvida completamente de

sí mismo en su apertura con respecto a aquello con lo que se encuentra. Y el encuentro es tan próximo que es imposible distinguir de quién es cada trazo. Un mapa del amor, en verdad.

Dos años después, tres meses antes de su muerte, pintó un pequeño lienzo de dos campesinos cavando la tierra. Lo hizo de memoria, porque se refiere a aquellos que había pintado cinco años antes, en Holanda, y a las muchas imágenes que pintó a lo largo de su vida en homenaje a Jean-François Millet. Sin embargo, es también un cuadro cuyo tema encierra el mismo tipo de fusión que vemos en el dibujo.

Los dos hombres están pintados en los mismos colores —el marrón de la patata, el gris de las palas y el desvaído azul de las ropas de trabajo de los campesinos franceses— que el campo, el cielo y las colinas lejanas. Las pinceladas que representan sus extremidades son idénticas a aquellas que trazan los hoyos y los montículos del campo. Los codos levantados de los dos hombres se transforman en dos crestas más, dos cerros más, contra el horizonte.

El cuadro, por supuesto, no afirma que esos hombres sean “paletos”, que era el insulto que solían dedicar a los campesinos muchos ciudadanos de la época. La fusión de las figuras con la tierra se refiere a ese intercambio recíproco de energía que constituye la agricultura, y que explica, en definitiva, por qué la producción agrícola no puede ser sometida a unas leyes puramente económicas. También podría referirse, mediante su amor y respeto por los campesinos, a su propia práctica como pintor.

Tuvo que vivir toda su corta vida apostando con el riesgo de perderse. La apuesta es visible en todos los autorretratos. Se mira como a un desconocido, o como a algo con lo que acaba de tropezarse. Sus retratos de otras personas son más personales, su enfoque más cercano. Cuando las cosas iban demasiado lejos y se perdía completamente, las consecuencias, como nos lo recuerda su leyenda, eran catastróficas. Y esto es evidente en las pinturas y en los dibujos que hacía en esos momentos. La fusión se transformaba en una fisión. Todo borraba todo lo demás.

Cuando ganaba la apuesta —lo que sucedía casi siempre—, la ausencia de contornos en su identidad le permitía ser extraordinariamente abierto, lo hacía completamente permeable a aquello a lo que estaba mirando. ¿O me equivoco? Tal vez la ausencia de contornos le permitía darse, abandonarse y entrar e impregnar al otro. Posiblemente, se daban los dos procesos, una vez más, como en el amor.

Palabras, palabras. Volvamos al dibujo de los olivos. Las ruinas de la abadía están, creo, detrás de nosotros. Es un lugar siniestro, o lo sería de no estar en ruinas. El sol, el mistral, los lagartos, las cigarras, la ocasional abubilla, todavía limpian sus muros (la abadía fue desmantelada durante la Revolución francesa), todavía no han acabado

de borrar las trivialidades del poder que encerraron un día y todavía siguen insistiendo sobre lo inmediato.

Sentado de espaldas al monasterio y mirando los árboles, le parece que el olivar empieza a acortar la distancia y a apretarse contra él. Reconoce la sensación; la ha experimentado, en el interior, en el exterior, en el Borinage, en París o aquí en la Provenza. A esta presión —que fue tal vez el único amor íntimo constante que conoció en su vida — responde a una velocidad increíble y con la máxima atención. Toca todo lo que ven sus ojos. Y la luz cae sobre los trazos en el papel de vitela de la misma forma que cae sobre los guijarros a sus pies, en uno de los cuales (en el papel) escribirá: Vincent.

Este dibujo parece contener hoy algo que tengo que denominar gratitud; una gratitud que no es fácil determinar. ¿La gratitud hacia el lugar, la suya o la nuestra?



Vincent van Gogh, *Olivos en Montmajour* (detalle), 1888.



Antoine Watteau, *Estudios de un flautista y dos mujeres*, 1717.
Los dibujos de Watteau

La delicadeza en el arte no es necesariamente lo opuesto a la fuerza. Una acuarela sobre seda puede ejercer un efecto más potente en el espectador que una figura en bronce de tres metros de altura. La mayor parte de los dibujos de Watteau son tan delicados, tan vacilantes, que casi da la impresión de que los hizo en secreto; o como si estuviera dibujando la mariposa que se ha posado en una hoja delante de él y teme que el movimiento o el ruido del carboncillo sobre el papel la espanten. Esto no quita que, al mismo tiempo, revelen un poder enorme de observación y sensibilidad.

Este contraste nos da una pista sobre el temperamento de Watteau y sobre el tema subyacente de su arte. Aunque pintó mayormente payasos, arlequines, *fêtes* y lo que hoy llamaríamos bailes de disfraces, su tema fundamental era trágico: la mortalidad. Watteau enfermó joven de tuberculosis y probablemente intuyó su temprana muerte, a la edad de treinta y siete años. Posiblemente presintió también que el mundo de elegancia aristocrática que le pedían que pintara estaba también condenado a desaparecer. Los cortesanos se reúnen en el *Embarque para Citerea* (uno de sus cuadros más famosos), pero lo conmovedor del acontecimiento reside en sus consecuencias, en que cuando lleguen no será el lugar legendario que esperaban: las guillotinas estarán a punto de caer. (Algunos críticos sugieren que los cortesanos están *volviendo* de Citerea; pero en cualquiera de los dos casos existe un contraste patético entre lo legendario y lo real.) No quiero decir con esto que Watteau previera realmente la Revolución

francesa o que pintara profecías. De haber sido así, sus obras serían hoy menos importantes de lo que son, porque hoy esas profecías estarían obsoletas. El tema de su arte era simplemente el cambio, la fugacidad, la brevedad de cada momento suspendido en el aire como una mariposa.

Este tema podría haberle llevado al sentimentalismo, a una tenue nostalgia. Pero es en ese punto donde su implacable observación de la realidad lo convierte en un gran artista. Digo implacable porque la observación de un artista no consiste solo en poner sus ojos a trabajar; es el resultado de su honradez, de su lucha personal por entender lo que ve. Miremos su autorretrato. Tiene una cara ligeramente femenina: los ojos amables, como los de una mujer pintada por Rubens, los labios carnosos, sensuales, la delicada oreja afinada para oír canciones románticas o el romántico eco del mar en la caracola, el tema de otro de sus dibujos. Pero volvamos a mirarlo más a fondo, pues bajo el cutis delicado y el aspecto coqueto, está la calavera. Lo que implica está solo susurrado por el oscuro énfasis bajo la mejilla derecha, las sombras alrededor de los ojos, la manera de dibujar la oreja, que pone de relieve la sien que está delante. Y, sin embargo, ese susurro, como los apartes en el escenario, es aún más sorprendente, precisamente, por no ser un grito. “Pero cualquier dibujo de una cabeza —puede objetarse— revela un cráneo, porque la forma de la cabeza depende de este.” Por supuesto, pero entre el cráneo como estructura y el cráneo como presencia hay un mundo de diferencia. De la misma manera que los ojos pueden mirar a través de una máscara, reduciendo así el efecto del disfraz, así también en este dibujo el hueso parece mirar a través de la carne, tan fina en algunos puntos como la seda.

En un dibujo de una mujer que lleva la cabeza cubierta con un manto, Watteau hace la misma observación, pero sirviéndose de unos medios completamente distintos, opuestos. Aquí, en lugar de comparar la carne con el hueso bajo ella, la pone en contraste con el paño que la cubre. No cuesta trabajo imaginarse ese manto custodiado en un museo, y la persona que lo lleva, muerta. El contraste entre la cara y el paño es semejante al contraste entre las nubes en el cielo y el acantilado y las casas bajo él en un paisaje dibujado. La línea de la boca de la mujer es tan efímera como la silueta de un pájaro en vuelo.

Hay una página de un cuaderno de dibujo de Watteau que tiene dos dibujos de la cabeza de un niño y un estudio maravilloso de un par de manos haciendo un lazo. Y aquí todo análisis fracasa. Es imposible explicar por qué esa cinta con un nudo flojo puede convertirse con tanta facilidad en un símbolo del flojo nudo que ata la vida humana; pero esta transformación no es tan improbable y sin duda coincide con el espíritu de toda la página.

No quiero sugerir que la preocupación de Watteau por la mortalidad fuera constante y consciente, que tuviera un interés morboso por la muerte. En absoluto. Probablemente sus mecenas no

percibían este aspecto de su obra. Watteau nunca llegó a tener mucho éxito en vida, pero su técnica —impresionante, por ejemplo, en su retrato de un diplomático persa— fue muy apreciada, al igual que su elegancia y lo que en la época se habría considerado su languidez romántica. Y hoy podemos considerar también otros aspectos de su obra como, por ejemplo, su técnica magistral para el dibujo.

Por lo general dibujaba con carboncillo o sanguina. La blandura del medio le permitió alcanzar esa impresión de movimiento suave, ondulante, que es típica de sus dibujos. Describió como no lo ha hecho ningún otro artista la caída de la seda y cómo la luz se desparrama por ella. Sus barcos surcan las olas, y la luz rebota en los cascos con el mismo ritmo ondulante. Sus estudios de animales tienen toda la fluidez del movimiento animal. Todo tiene un movimiento sinuoso, lento o pausado: observemos el pelo del gato, el cabello del niño, las circunvoluciones de la caracola, la caída en cascada del manto, el remolino de los tres rostros grotescos, el suave meandro del desnudo que se desliza hacia el suelo, los pliegues similares al delta de un río de la túnica persa. Todo fluye, pero es en ese fluir donde Watteau pone el acento, donde deja la impronta de una certidumbre resistente a toda corriente. Estas marcas hacen que una mejilla gire, que un pulgar se articule con la muñeca, que un pecho se apriete contra un brazo, que un ojo se amolde a su cuenca, que un umbral tenga profundidad o que un manto rodee una cabeza. Atraviesa los dibujos, como una raja en la seda, para revelar la anatomía bajo el brillo.

El manto sobrevivirá a la mujer cuya cabeza cubre. La línea de su boca es tan esquiva como un pájaro. Pero los negros a cada lado del cuello dan solidez y precisión a su cabeza, le posibilitan el giro y la hacen enérgica, y por consiguiente, viva. Son las líneas oscuras, resaltadas, las que dan vida a la figura o a la forma, por el procedimiento de frenar momentáneamente el fluir del dibujo en su conjunto. En otro nivel, la conciencia humana constituye un freno momentáneo al ritmo natural de la vida y de la muerte. Y del mismo modo, lejos de ser algo mórbido, esa conciencia de la mortalidad que tenía Watteau incrementa la nuestra con respecto a la vida.

Dibujo en papel

Todavía hoy, a mi edad, con hijos adultos y jefes de redacción llamándome por teléfono, sigo soñando que tengo que dejar mi casa y pasar nueve meses al año en el internado al que me enviaron de niño. De adulto, pienso en esos meses como si fueran una forma temprana de exilio, pero en el sueño nunca se me ocurre negarme a ir. En la vida real, dejé ese internado a los dieciséis años. Estábamos en guerra y me fui a Londres. En aquel escenario de escombros dejados por las bombas, de sirenas y de alarmas antiaéreas, solo tenía una idea en la cabeza: quería pintar mujeres desnudas. Todo el día.

Me aceptaron en una escuela de arte —no había mucha competencia, pues casi todos los mayores de dieciocho años habían sido llamados a filas—, y dibujaba todo el día y parte de la noche. En aquella época había en la escuela un profesor excepcional: un pintor mayor, refugiado del fascismo, llamado Bernard Meninsky. Hablaba muy poco, y el aliento le oía a pepinillos en vinagre. En la misma hoja de papel (estaba racionado; nos daban dos hojas al día), al lado de mi torpe, impetuoso y simple dibujo, Bernard Meninsky dibujaba con trazo firme una parte del cuerpo de la modelo, de tal manera que me aclaraba su estructura y su movimiento infinitamente sutiles. Cuando se levantaba y se iba, me pasaba los diez minutos siguientes pasando la vista, boquiabierto, del dibujo a la modelo y de esta al dibujo.

Así aprendí a indagar un poco más a fondo con la mirada el misterio de la anatomía y del amor, mientras, fuera, los aviones de la RAF atravesaban el cielo nocturno para interceptar los bombarderos alemanes que se aproximaban a la costa. Una línea completamente vertical, que caía a plomo, unía el hoyuelo que tenía en la barbilla y el tobillo del pie en el que descansaba el peso de su cuerpo.

Hace poco estuve en Estambul. Les pregunté a unos amigos de allí si podían presentarme a la escritora Latife Tekin. Había leído algunos extractos traducidos de las dos novelas que había escrito sobre la vida en las barriadas del extrarradio de la ciudad. Y lo poco que había leído me había impresionado profundamente por la imaginación y la autenticidad que mostraba. Ella también debía de haber crecido en una de aquellas barriadas. Mis amigos consiguieron organizar una cena con ella. Yo no hablo turco, y se ofrecieron a hacer de intérpretes. Latife estaba sentada a mi lado. Algo me hizo decirle a mis amigos: “No os preocupéis, creo que nos apañaremos”.

Nos miramos con cierto recelo. En otra vida yo podría haber sido el agente de policía mayor que interroga a una treintañera bonita, astuta y fiera a la que detienen repetidamente por hurto. En la vida real, en esta nuestra única vida, los dos éramos narradores sin una palabra en común. Solo contábamos con nuestro poder de observación, nuestros hábitos narrativos, nuestra tristeza esópica. El recelo dio paso

a la timidez.

Saqué un bloc de notas e hice un dibujo de mí leyendo uno de sus libros. Ella dibujó una barca volcada para expresar que no sabía dibujar. Yo le di la vuelta al papel, para que quedara boca arriba. Ella hizo un dibujo para mostrarme que las barcas que dibujaba siempre se hundían. Yo le dije que en el fondo del mar había pájaros. Ella me dijo que había un ancla en el cielo. (Estábamos bebiendo *raki*, como todos los demás.) Entonces me contó la historia de las excavadoras municipales que derribaban las chabolas que se construían por la noche. Y yo le conté la historia de una anciana que vivía en una furgoneta. Cuanto más dibujábamos, antes entendíamos. Terminamos riéndonos de nuestra propia velocidad, aunque las historias fueran tristes o monstruosas. Cogió una nuez y, partiéndola en dos, la alzó para decir: ¡Dos mitades de un mismo cerebro! Entonces alguien puso música bektasi y todos empezaron a bailar.

En el verano de 1916, Pablo Picasso dibujó en una página de un bloc de dibujo de tamaño mediano el torso de una mujer desnuda. No es ni una de sus figuras inventadas (le falta virtuosismo), ni tampoco una figura dibujada del natural (no tiene la idiosincrasia de lo inmediato).

La cara de la mujer es irreconocible, pues la cabeza está apenas indicada. El torso, sin embargo, también parece una cara. Tiene una expresión que nos resulta familiar. Un rostro amoroso que se ha tornado vacilante o triste. Este dibujo es muy diferente del resto de los incluidos en el cuaderno en lo que respecta a los sentimientos que expresa. Los otros dibujos juegan violentamente con los procedimientos cubistas o neoclásicos; en unos casos evocan el período previo de naturalezas muertas; otros preparan el camino para el tema del arlequín que tomará al año siguiente tras hacer los decorados del ballet *Parade*. El torso de la mujer es muy frágil.

Por lo general, Picasso dibujaba con tanto brío, con tanta franqueza, que cada trazo le recuerda a uno el acto de dibujar y el placer que este depara. Por eso sus dibujos nos parecen insolentes. Incluso los rostros llorosos del período del *Guernica* o las calaveras que dibujó durante la ocupación alemana poseen esa insolencia. No se someten a nada. El acto de dibujarlos es un acto triunfante.

El dibujo que nos ocupa es una excepción. Dibujado a medias — Picasso no le dedicó mucho tiempo—, mitad mujer y mitad vasija, medio ingresiano, medio infantil, la aparición de la figura es más importante que el acto de dibujarla. Es ella, y no el dibujante, quien insiste, insiste con su misma indecisión.

Yo sospecho que, en su imaginación, Picasso estaba dibujando de alguna manera a Eva Gouel. Eva había muerto de tuberculosis hacía tan solo seis meses. Habían vivido juntos cuatro años. En sus hoy famosas naturalezas muertas cubistas, Picasso había insertado y pintado su nombre, transformando así unos cuadros austeros en cartas de amor. JOLIE EVA. Ahora ella estaba muerta y él vivía solo. La imagen aparece

en el papel como aparecería en un recuerdo.

El torso vacilante —retornado al de una niña más que al de una mujer— procede de otro nivel de la experiencia, ha aparecido en medio de una noche insomne y todavía tiene la llave de la puerta de la habitación en la que él duerme.

Puede que estas tres historias sugieran las tres maneras distintas en las que funcionan los dibujos. Hay dibujos que estudian y cuestionan lo visible, otros que muestran y comunican ideas, y, por último, aquellos que se hacen de memoria. Esta distinción no deja de ser importante incluso frente a los dibujos de los maestros antiguos, pues cada tipo sobrevive de manera diferente. Cada tipo habla en un tiempo verbal distinto. Y nuestra imaginación responde con diferentes capacidades a cada uno de ellos.

En el primer tipo de dibujos (en su momento se les llamaba “estudios”), las líneas en el papel son las huellas que deja tras de sí la mirada del artista, que está continuamente partiendo, saliendo, interrogando a la rareza, al enigma, que encierra lo que tiene ante sus ojos, por más común y cotidiano que sea. La suma total de las líneas en el papel narra una especie de emigración óptica mediante la cual el artista, siguiendo su propia mirada, se instala en la persona, el árbol, el animal o la montaña que está dibujando. Y si el dibujo es un dibujo logrado, se quedará allí para siempre.

En un estudio titulado *Abdomen y pierna izquierda de un hombre desnudo de pie y de perfil*, Leonardo da Vinci sigue todavía ahí, en la entrepierna del hombre dibujado con sanguina en un papel preparado de color rosa salmón; ahí, en el hueco detrás de la rodilla, donde el bíceps femoral y el músculo semimembranoso se separan para permitir que se inserten los gemelos. Jacques de Gheyn (que se casó con la rica heredera Eva Stalpaert van der Wiele y así pudo dejar el grabado) sigue ahí, en las alas sorprendentemente diáfnas de las libélulas que dibujó a carboncillo y tinta negra para sus amigos de la Universidad de Leiden en 1600.

Si nos olvidamos de los detalles circunstanciales, de los medios técnicos, de los tipos de papel, etc., estos dibujos no envejecen, ya que el acto de mirar con concentración, de cuestionar la apariencia del objeto que uno tiene delante, ha variado muy poco a lo largo de los milenios. Los antiguos egipcios miraban a los peces de una forma parecida a como lo hacían los bizantinos del Bósforo o Henri Matisse en el Mediterráneo. Lo que cambiaba, en consonancia con la historia y la ideología, era la representación visual de aquello que los artistas no se atrevían a cuestionar: Dios, el Poder, la Justicia, el Bien, el Mal. Siempre se podían poner en tela de juicio visualmente las trivialidades, los objetos secundarios. Por eso los buenos dibujos de trivialidades llevan su propio “aquí y ahora”, lo que pone de relieve su humanidad.

Entre 1603 y 1609, el dibujante y pintor flamenco Roe-landt Savery viajó por Europa Central. De este viaje han sobrevivido ochenta

dibujos de gente de la calle, marcados con el título “Tomados del natural”. Hasta hace muy poco se creía erróneamente que eran del gran Pieter Bruegel. Uno de ellos, dibujado en Praga, representa un vagabundo sentado en el suelo. Lleva un gorro negro y tiene un pie envuelto en un harapo blanco; sobre sus hombros, una capa negra. Mira al frente, directamente; sus ojos oscuros y hoscos están a la misma altura de los de un perro. Su sombrero está vuelto en el suelo para mendigar unas monedas, al lado del pie vendado. No hay ningún comentario, ni otra figura ni localización alguna. Un mendigo de hace casi cuatrocientos años.

Nos sale al encuentro hoy en un trozo de papel de 15,4 y 17,6 centímetros igual que nos saldría camino del aeropuerto, en una cuneta de la autopista que pasa por encima de una de esas barriadas del extrarradio que describe Latife. Un momento enfrente del otro y tan pegados como las dos páginas centrales del periódico de hoy, todavía sin abrir. Un momento de 1607 y un momento de 1987. Un presente eterno borra el tiempo. Presente de indicativo.

En la segunda categoría de dibujos, el tráfico, el transporte, va en sentido contrario. Ahora se trata de llevar al papel lo que ya está en la imaginación. Ya no se trata de que el ojo emigre, sino de que entregue lo que se le encomienda. Este tipo de dibujos solían ser bocetos, dibujos de trabajo para un cuadro. Son dibujos que unen, colocan, componen una escena. Como en ellos no se cuestiona directamente lo visible, son mucho más dependientes del lenguaje visual dominante en la época y, por consiguiente, son esencialmente más fáciles de datar y pueden clasificarse con menor margen de error como renacentistas, barrocos, manieristas, neoclásicos, académicos o lo que sea.

En esta categoría no se producen confrontaciones, no se producen encuentros. Más bien miramos por una ventana la capacidad del hombre para inventar, para construir un mundo alternativo en su imaginación. Y todo depende del espacio creado dentro de esta alternativa. Por lo general, es muy exiguo: una consecuencia directa de la imitación, el falso virtuosismo, la afectación. Estos dibujos, aunque exiguos, tienen un interés artesanal (nos permiten ver cómo se hacían los cuadros, cómo se montaban, como si fueran vitrinas o relojes), pero no nos hablan directamente. Para que suceda esto, el espacio creado en el dibujo ha de parecer tan grande como el espacio de la tierra o del cielo. Entonces sentimos el aliento de la vida.

Nicolas Poussin podía crear ese espacio, y también Rembrandt. El hecho de que no haya muchos artistas que lo consigan en el dibujo europeo (a diferencia del chino) se puede deber a que esa suerte de espacio solo se abre cuando se combina una maestría extraordinaria con una modestia extraordinaria. Para crear un espacio tan inmenso sencillamente con unas marcas de tinta en un papel uno tiene que saber cuán pequeño es.

Estos dibujos son visiones de “que pasaría si...”. La mayor parte

de ellos registran visiones del pasado hoy cegadas para nosotros, como jardines privados. Cuando el espacio es lo bastante grande, la visión sigue abierta y podemos entrar. Condicional.

En tercer lugar están los dibujos ejecutados de memoria. Muchos son apuntes tomados rápidamente para su uso posterior: una forma de recopilar y de guardar las impresiones y la información. Los contemplamos con curiosidad si nos interesa el artista o el tema histórico. (Los rastrillos de madera utilizados en el siglo xv para rastrillar el heno eran exactamente iguales que los que se siguen utilizando en las montañas donde yo vivo.)

Los dibujos más importantes de esta categoría, sin embargo, se hacen a fin de exorcizar un recuerdo que obsesiona al artista, a fin de sacarse de la cabeza de una vez para siempre una determinada imagen, llevándola a un papel. La imagen insoportable puede ser dulce, triste, espantosa, atractiva, cruel. Cada una es insoportable de una manera diferente.

El artista en cuya obra es más obvia esta modalidad de dibujo es Goya. Hizo un dibujo tras otro como si hiciera exorcismos. A veces el tema era un preso torturado por la Inquisición para que expiara sus pecados, en cuyo caso era un exorcismo doble, terrible. Me viene a la cabeza una sanguina suya que representa una mujer en la cárcel. Está encadenada al muro por los tobillos. Tiene las suelas de los zapatos agujereadas. Está echada de lado, con la falda levantada hasta las rodillas. Se tapa la cara y los ojos con el brazo doblado a fin de no ver dónde está. La página pintada parece una mancha en las losas de piedra del suelo en el que yace. Y es indeleble.

En este caso ni se une nada ni se compone escena alguna. Tampoco se pone en cuestión lo visible. El dibujo sencillamente declara: vi esto. Pretérito.

Cuando son lo suficientemente inspirados, cuando se tornan milagrosos, los dibujos adquieren otra dimensión temporal, independientemente de la categoría a la que pertenezcan. El milagro empieza por el simple hecho de que los dibujos, a diferencia de las pinturas, son por lo general monocromos. (Cuando tienen color, solo están parcialmente coloreados.)

Las pinturas, con sus colores, sus tonalidades, su extensa luz y sus sombras, compiten con la naturaleza. Intentan seducir a lo visible, atraer a la escena pintada. Los dibujos no pueden hacer esto. La virtud de los dibujos se deriva del hecho de que son diagramáticos. Los dibujos son solo notas tomadas en un papel. (Las hojas racionadas durante la guerra. La servilleta de papel doblada en forma de barco y hundida en un vaso de *raki*.) El secreto es el papel.

El papel se convierte en lo que vemos a través de las líneas, y, sin embargo, sigue siendo un papel. Voy a poner un ejemplo: un dibujo realizado por Pieter Bruegel en 1553 (reproducido perdería gran parte de su calidad, así que mejor describirlo). En los catálogos se lo

identifica como *Paisaje de montaña con un río, un pueblo y un castillo*. Está dibujado con tintas sepia y aguada. Las gradaciones de la pálida aguada son muy leves. Entre los trazos, el papel se presta a convertirse en árbol, piedra, hierba, agua, tapia, montaña de piedra caliza, nube. Sin embargo, no se lo puede confundir ni por un instante con la sustancia de cualquiera de estas cosas, pues sigue siendo evidentemente, enfáticamente, una hoja de papel con unos trazos finos dibujados en ella.

Esto es obvio y, al mismo tiempo, si uno se para a pensarlo, tan extraño que no es fácil de entender. Hay algunas pinturas que un animal podría leer. Ningún animal podría leer un dibujo.

En algunos grandes dibujos, como en este paisaje de Bruegel, parece que todo existe en el espacio, la complejidad de todo vibra, pero aquello que estamos contemplando es solo un proyecto trazado en un papel. La realidad y el proyecto se hacen inseparables. Uno se encuentra a sí mismo en el umbral, justo antes de la creación del mundo. Estos dibujos, al utilizar el Futuro, *prevén*, para siempre.

La Polonaise

Kut,

¿Te acuerdas de que te hablé de *La Polonaise*? Se llama Bogená. Procede del este de Polonia, donde era agricultora. Vino a París a trabajar de asistenta, sobre todo limpiando los pisos de los emigrados rusos acomodados. Ahora vive con Robert, que es ingeniero y también procede del este de Polonia. Aquí, en París, trabaja de albañil. Trabajo negro. Viven juntos en un piso minúsculo del extrarradio. Un quinto sin ascensor. El pisito, que no es más grande que una caravana, tiene unos setenta u ochenta candiles y quinqués de petróleo colgados como iconos en las paredes. Todos ellos fueron comprados en rastros y mercados callejeros, y reparados, limpiados, pulidos y dotados de nuevas mechas. Cuando vuelve a casa por la tarde, Robert enciende cuatro o cinco candiles, y los dos se sientan un rato a mirar las llamas.

Hace dos días, Bogená y Robert vinieron a cenar porque era el Año Nuevo ruso. Nos trajeron de regalo unas copas de cristal rojo. Y salchichas y vino. Sentados a la mesa, mientras ellos hablaban en ruso, intenté dibujar a Bogená. No era la primera vez que lo intentaba. Nunca lo consigo, porque su cara es muy cambiante y yo no puedo olvidar su belleza. Y eso es algo que tienes que olvidar si quieres dibujar bien.

Se fueron mucho después de la medianoche. Mientras estaba haciendo un último intento, Robert dijo: “Esta es tu última oportunidad por esta noche, ¡venga, John, dibújala, demuestra que eres hombre, y dibújala!”. Cuando se fueron, cogí el menos malo de todos los dibujos y empecé a trabajar en él con colores, acrílicos. Con cuatro tubos, agua y mis propios dedos. De pronto, como una veleta que gira al cambiar el viento, el retrato empezó a parecerse a algo. Tenía ahora su “parecido” en la cabeza: ya no tenía que buscarlo, bastaba con sacarlo fuera, dibujándolo. El papel se rasgó. A ratos aplicaba la pintura espesa como un ungüento. La cara empezó a prestarse, a sonreír, a su propia representación. Hacia las cuatro de la mañana me devolvió una sonrisa.

Al día siguiente, aquel frágil trozo de papel cargado de pintura me seguía gustando. A la luz del día, había que retocar algunos matices de color. Los colores aplicados por la noche son a veces demasiado desesperados, como alguien que se quita los zapatos sin desatar los cordones. Ahora estaba acabado.

Durante ese día me acerqué varias veces a mirarlo; la cara de Bogená me había regalado lo que podía dejar atrás de sí misma.

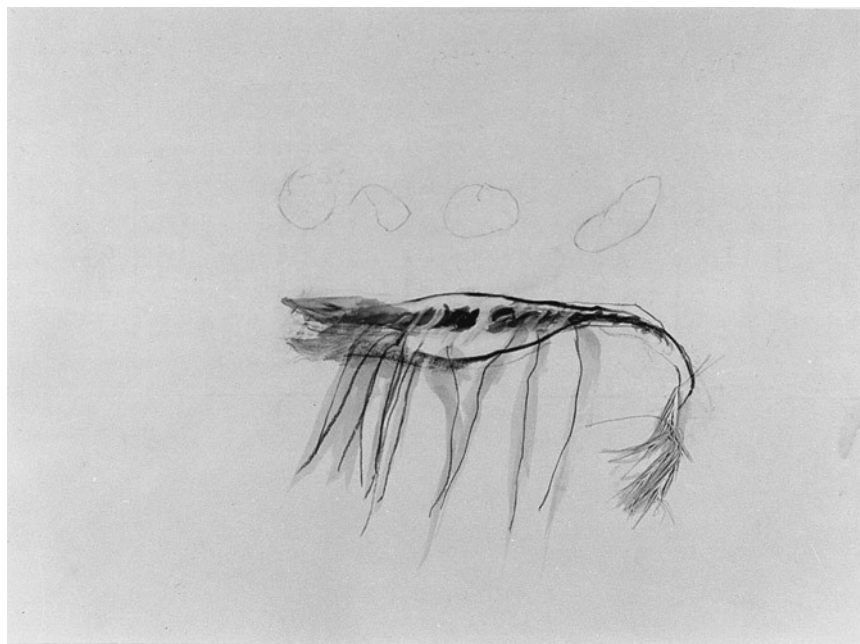
Pero si mi dibujo hubiera sido un gran dibujo, se habría acercado aún más a la energía del rostro de Bogená. Cuando digo acercado no quiero decir que habría sido más naturalista o más fiel. Todas las grandes obras, las obras que nos esclavizan para siempre, están así de

cerca de aquello que las inspiraron. Los perros del viejo (Tiziano), uno de esos grandes cuadros de brillos coloreados del Rothko tardío, un dibujo de Hokusai de una pareja follando, todos ellos se acercan del mismo modo a su objetivo. Todos se acercan lo máximo que uno puede acercarse.

En teoría, la cosa podría estar más cerca (la distancia es todavía considerable), pero en ese caso no habría, no podría haber, imagen, porque a menos distancia que esa uno ya no puede separarse, ya no puede resistirse al colosal tirón gravitacional del “modelo”, sea cual sea: un cachorro, una luz extraordinaria, el acto de follar. Cuando uno se acerca tanto que toca continuamente el modelo, no puede haber arte. Y cuando te alejas mucho, lo que se hace carece de energía y no pasa de ser un mero objeto ritual, porque no se ha tocado en absoluto.

Una vez dicho todo esto sobre la intimidad de la que pueden nacer las imágenes, retomo lo que decías sobre TOCAR, algo de lo que el viejo lo sabía todo. En *El sepelio*, el cuerpo de Cristo palpita desde dentro de una forma similar a como lo hace el de Dánae. Pero esta imagen inspira Piedad en lugar de Deseo. Deseo y Piedad. Es extraño que ambos provoquen una forma de tocar parecida. Tu viejo Tiziano también sabía esto.

Je t’embrasse,
John



Marisa Camino, *Sin título*, 1995.
Hojas de papel sobre la hierba

Muchos meses después, Marisa Camino me envió una copia de la foto que nos habíamos hecho bajo el ciruelo. Nuestras huellas permanecen, pero son mucho menos sustanciales que las del árbol y tienen dos caras: a una tercera persona le costaría trabajo decidir si estábamos yendo o viniendo, si estábamos en el proceso de aparecer o en el de desaparecer, si estábamos vivos o éramos fantasmas. Junto con la foto venía una carta y un número de teléfono.

Así que al verano siguiente me encontré sentado en la hierba a la puerta de una casa, en Galicia, a unos veinte kilómetros del mar. La ligera bicicleta de carreras de Marisa estaba apoyada contra el muro exterior de la casa, al lado de la puerta delantera. La cocina era justo lo bastante grande para que cuatro personas pudiéramos sentarnos alrededor de la mesa a cenar las almejas que había preparado.

Al lado de la cocina había un estrecho pasillo donde guardaba la bicicleta por la noche y almacenaba varias de sus pinturas más grandes. Todos los techos de la casa estaban cubiertos con un plástico blanquecino sujeto con chinchetas, a fin de impedir que el polvo de la carcoma, que se desprendía continuamente de las tablas del suelo y de las vigas devoradas —la casa tenía probablemente cien años—, cayera sobre los papeles o la comida o el pelo.

Sentados en la hierba oíamos las gallinas de un vecino y unas palomas en un palomar. No había nubes, el sol de agosto descendía muy lentamente, y la luz era difusa e inmensa, como reflejada por todo el Atlántico. Marisa sacaba dibujos de un cartapacio que había bajado del

piso de arriba. La casa tenía cuatro habitaciones, contando el baño. Los dibujos estaban envueltos en papel de seda, como ropa doblada. Los iba sacando metódicamente, uno a uno, y los colocaba sobre la hierba. Pago 12.000 pesetas al mes por la casa, me había dicho.

Hay dibujos que son estudios, formas de investigación, y otros que son bocetos para proyectos de obras maestras. Existen muchos tipos de dibujos. Los que estaban ahora extendidos en la hierba estaban escritos como cartas.

La colección más sobresaliente de dibujos de este tipo —de los dibujos escritos cual cartas— se encuentra en el Kunstmuseum de Berna, y fueron hechos por Paul Klee entre 1927 y 1940. (Los años de mi infancia; fue en 1940, el año de su muerte, cuando vi por primera vez la reproducción de un cuadro de Klee.) Estos dibujos a lápiz de Klee hablan, entre otras cosas, de la ascensión del fascismo, de sus amores, de su salud y de la premonición de su muerte. Parecen cartas porque uno tiene la sensación de que han sido dibujados sin levantar la vista del papel ni una sola vez y de que aquello en lo que se confía y a lo que van dirigidos reside en el propio papel.

Detrás de la cocina hay una especie de oscuro anexo; originariamente era donde se encerraba a las gallinas por la noche y ahora es ahí donde Marisa fabrica su papel. Lo hace de paja, que remoja primero en agua, deja fermentar y luego prensa. El papel es de color camello (ella dice que tiene “color conejo”) y está lleno de fibras, como el pan. Además de utilizar este papel para dibujar, hace sobres con él. La foto que me envió venía en uno de esos sobres.

La mayoría de los dibujos de Klee eran ideas, ideas que solo podían definirse con las líneas del lápiz porque se habían originado en el hemisferio derecho del cerebro. Aunque dibujaba plantas, pájaros y animales, no tenía una relación de intimidad con la naturaleza. Descubrió la naturaleza a través del funcionamiento del cerebro humano. Las ideas fluían por la mina de su lápiz hasta el papel, y él las seguía contracorriente de vuelta a los circuitos, las galerías del cerebro; era en esas redes en donde se aproximaba mucho a las formas y a los ritmos de la naturaleza. Pero sus dibujos trataban del pensamiento. Los que tenía delante de mí en la hierba trataban de los sentimientos y las sensaciones.

Probablemente Marisa dibuja sin pensar. Ella también hace el camino contracorriente, pero no hacia el cerebro, sino hacia una era precámbrica, la era de los primeros moluscos (como las almejas que tomaríamos de cena). Aprende de su naturaleza en las medusas, las sepias, los pulpos, las lapas, los gasterópodos, que llevan existiendo nueve décimas partes del tiempo en que ha habido vida sobre nuestro planeta. También aprende de las pulgas de mar y de los hipocampos. Cuando la conocí, pensé en los mustélidos y las *belettes*.¹ Me equivocaba. Sus dibujos van mucho más atrás.



Marisa Camino, *Alas negras*, 1996.

Mi furgoneta amarilla, me había dicho antes, ardió cuando patiné en una carretera mojada y me estrellé contra una tapia. No se detuvo nadie. Tuve que rescatar mis cosas yo sola. Logré sacar los dibujos. Solo se quemaron los bordes de algunas páginas. Ahora tengo un Volkswagen. Y muestra una gran sonrisa.

En el piso de arriba hay una habitación que utiliza de taller para su trabajo de restauradora. En este momento está restaurando una voluta de madera rota que pertenece a un altar dorado y una estatua policromada de la Virgen que data del siglo xvii. Su trabajo es meticuloso y, como el de todos los buenos restauradores, casi invisible, se diría que sus manos no hubieran tocado el objeto restaurado.

Hay un dibujo, no de ella, sino de Klee, llamado *Perro cobarde*. Muestra a un perro atemorizado ante un ave de aspecto parecido a la cigüeña. La cobardía del animal se expresa por los garabatos mismos que forman el confuso contorno de su cuerpo. Para Klee, todas las

sensaciones pasaban por la mano que dirigía al lápiz. En la factura de los dibujos de Marisa, no parece haber mano alguna.

Por lo general los dibujos tienen color y están hechos con pincel. A veces les pega trozos de otros materiales: hojas, plumas, telas, diferentes tipos de papel. Pero nunca sientes la mano del creador. Solo el apetito de la planta o de la criatura representada. Una gamba come. Una espora germina. Un tipo especial de lombriz extrae carbonato cálcico del agua del mar. El liquen aloja y devora a sus algas. Esos son los datos que consulto luego.

Por el momento, estoy sentado en la hierba mirando atentamente esas hojas de papel. El sol está bajando y el súbito cambio de temperatura en el interior, aunque no en la costa, ha hecho que se levante algo de brisa. Una brizna de hierba cae en uno de los dibujos. Diminutas moscas de la fruta se posan en otro. Desde un maizal cercano el aire arrastra un trozo de hoja, transparente como un pergamino, hasta otro de los dibujos. Si no las hubiera visto caer sobre los dibujos, confundiría todas estas cosas con signos pintados. Ya no estoy seguro de dónde trazar la línea de separación entre arte y naturaleza, entre Devenir y Origen. Este es el misterio que me hace mirarlos una y otra vez, incluso cuando apenas queda ya luz y las gallinas se han callado.

Marisa Camino sale de la casa y me anuncia que la cena está lista.

En cuanto termine la iglesia que estoy restaurando en A Coruña, dice, me voy a Estrómboli. No hay nada en la isla de Estrómboli —¿has visto la película?—, ni siquiera un hotel, nada salvo el volcán, y quiero mirarlo muchas veces.



John Berger, *Sin título*.

Dibujado para ese momento

Cuando recientemente murió mi padre, hice varios dibujos de él en el ataúd. Dibujos de su cara y su cabeza.

Hay una anécdota de Oskar Kokoschka a propósito de la enseñanza de la pintura al natural. Como sus alumnos no estuvieran muy inspirados, se acercó a hablar con el modelo y le dio instrucciones para que fingiera un desmayo. Cuando cayó al suelo, Kokoschka se precipitó hacia él, le tomó el pulso y anunció a sus sobresaltados alumnos que estaba muerto. Un poco después, el modelo se puso en pie

y reanudó su pose. “¡Ahora dibujadlo —dijo Kokoschka—, sabiendo que está vivo y no muerto!”

Podemos imaginar que tras esta experiencia teatral los alumnos dibujarían con más entusiasmo. Sin embargo, dibujar lo que está realmente muerto requiere un sentido de la urgencia incluso mayor. Lo que estás dibujando no volverá a ser visto nunca más, ni por ti ni por ninguna otra persona. Este momento es único en el transcurso del tiempo, del tiempo pasado y del tiempo futuro: es la última oportunidad de dibujar lo que no volverá a ser visible, lo que ha ocurrido una vez y no volverá a ocurrir.

Debido a que la facultad de la vista es continua, debido a que las categorías visuales (rojo, amarillo, oscuro, fino, grueso) son siempre constantes y debido a que son muchas las cosas que parecen permanecer en su lugar, uno tiende a olvidar que lo visual es siempre el resultado de un encuentro irrepetible, momentáneo. Las apariencias, en cualquier momento dado, son una construcción que surge de los desechos de todo lo que ha aparecido con anterioridad. Algo así es lo que entiendo en aquellas palabras de Paul Cézanne que tan a menudo me vuelven a la mente: “Está pasando un minuto en la vida del mundo. Píntalo como es”.

Junto al féretro de mi padre reuní toda la técnica que poseo como dibujante, a fin de aplicarla *directamente* a la tarea que me proponía llevar a cabo. Digo directamente porque a menudo en el dibujo la técnica no se expresa como tal, sino que se convierte en el estilo, la “manera” peculiar del artista, y entonces su aplicación a lo que se dibuja pasa a ser indirecta.

El manierismo —en su sentido general más que su sentido de la historia del arte— proviene de la necesidad de inventar una urgencia, de producir un dibujo “urgente” en lugar de someterse a la urgencia de lo que lo es. En este caso yo estaba utilizando mi modesta técnica para preservar una apariencia, del mismo modo que un socorrista utiliza la suya como nadador, mucho mejor que la mía como dibujante, para salvar una vida. La gente suele hablar de la frescura de la visión, de la intensidad de ver algo por primera vez, pero la intensidad de ver por última vez es, creo yo, superior. De todo lo que yo estaba viendo entonces, solo permanecería el dibujo. Yo iba a ser el último que mirara al rostro que estaba dibujando. Lloraba mientras me esforzaba por dibujar con la mayor objetividad.

Conforme dibujaba su boca, sus cejas, sus párpados, a medida que sus formas específicas iban surgiendo en líneas a partir de la blancura del papel, sentía la historia y la experiencia que las habían hecho como eran. Su vida ahora era tan finita como el rectángulo de papel en el que yo dibujaba, pero en este, de una forma infinitamente más misteriosa que cualquier dibujo, habían surgido su carácter y su destino. Yo estaba levantando un acta, y su rostro ya no era más que un registro de su vida. Todos y cada uno de los dibujos que hice entonces

no eran sino un lugar de partida.

Los dibujos permanecieron. Los miré y pensé que se parecían a mi padre, o, más exactamente, que se parecían a mi padre muerto. Nadie podría confundir estos dibujos con los de un viejo dormido. ¿Por qué no?, me pregunté. Y la respuesta, creo, se encuentra en cómo están dibujados. Nadie dibujaría a un hombre dormido con tal objetividad. En esta cualidad hay algo de irrevocable. Objetividad es lo que queda cuando algo se acaba.

Escogí uno de los dibujos para colgarlo en la pared frente a mi mesa de trabajo. De una forma gradual y coherente cambió —o cambió para mí— la relación de mi padre con el dibujo.

Hay varias maneras de describir el cambio. El dibujo pasó a tener más contenido. En vez de marcar el lugar de partida, el dibujo empezó a marcar el lugar de llegada. Las formas dibujadas tomaron cuerpo. El dibujo se convirtió en el escenario inmediato de mis recuerdos de mi padre. El dibujo había dejado de estar abandonado y había pasado a estar habitado. En cada forma, entre las marcas del lápiz y el papel blanco en el que estaban inscritas, había ahora una puerta a través de la cual podían entrar momentos de una vida; en lugar de ser simplemente un objeto de percepción, con una cara, el dibujo había avanzado hasta tener dos caras, y funcionaba como un filtro: desde atrás extraía mis recuerdos del pasado, al tiempo que proyectaba hacia adelante una imagen que, al permanecer inalterable, me iba resultando cada vez más familiar. Mi padre había vuelto para dar a la imagen de su máscara mortuoria una suerte de vida.

Si miro el dibujo ahora me cuesta trabajo ver en él el rostro de un hombre muerto; en su lugar veo aspectos de la vida de mi padre. No obstante, si entrara alguien del pueblo, solo vería un dibujo de una máscara mortuoria. Eso es lo que sigue siendo, sin lugar a dudas. El cambio que ha tenido lugar es subjetivo. En un sentido más general, sin embargo, si no existiera este proceso subjetivo, tampoco existirían los dibujos.

El advenimiento del cine y la televisión significa que hoy definimos los dibujos (o las pinturas) como imágenes estáticas. Lo que pasamos por alto frecuentemente es que su virtud, su función misma, dependía de esto. La necesidad de descubrir la cámara fotográfica y la imagen instantánea o móvil surgió por muchas razones diferentes, pero desde luego ninguna de ellas era la de mejorar la imagen estática; o, si se la presentaba en esos términos, solo se debía a que se había perdido el significado de la imagen estática. En el siglo xix, cuando el tiempo social pasó a ser unilineal, vectorial y regularmente intercambiable, el instante se convirtió en lo máximo que se podía captar o preservar. La placa fotográfica y el reloj de bolsillo, la cámara réflex y el reloj de pulsera son inventos gemelos. Un dibujo o una pintura presupone otra visión del tiempo.

Cualquier imagen, como la imagen leída en la retina, registra una

apariencia que va a desaparecer. La facultad de la vista se desarrolló como una respuesta activa a unas contingencias continuamente cambiables. Cuanto más se desarrollaba, más complejo era el juego de apariencias que podía construir a partir de los sucesos. (Un suceso no tiene apariencias en sí mismo.) El reconocimiento es una parte esencial de esta construcción y depende del fenómeno de la rea-parición, que ocurre a veces en el flujo constante de la desaparición. Así pues, si en un momento determinado las apariencias son una construcción que surge de los desechos de todo lo que ha aparecido con anterioridad, es comprensible que esta misma construcción pueda dar vida a la idea de que un día todo será reconocible y cesará el flujo de la desaparición. Esta idea es algo más que un sueño personal; ha suministrado la energía necesaria a una gran parte de la cultura humana. Por ejemplo, la historia triunfa sobre el olvido, la música ofrece un centro, el dibujo supone un reto a la desaparición.

¿Cuál es la naturaleza de este reto? Un fósil también “reta” a la desaparición, pero se trata de un reto sin sentido. Una fotografía supone asimismo un desafío a la desaparición, pero es diferente al del fósil o el dibujo.

El fósil es el resultado del azar. La imagen fotografiada ha sido escogida para su conservación. La imagen dibujada contiene la experiencia de mirar. Una foto es la prueba del encuentro entre un suceso y un fotógrafo. Un dibujo cuestiona sin prisa la apariencia de un suceso y, al hacerlo, nos recuerda que las apariencias son siempre una construcción con una historia. (Nuestra aspiración a la objetividad solo puede derivarse de admitir la subjetividad.) Utilizamos las fotografías llevándolas con nosotros, en nuestras vidas, nuestros razonamientos, nuestros recuerdos; somos nosotros quienes las movemos. Por el contrario, un dibujo o una pintura nos obligan a detenernos y a entrar en su tiempo. Una fotografía es estática porque ha detenido el tiempo. Un dibujo o una pintura son estáticos porque abarcan el tiempo.

Tal vez debería explicar aquí por qué hago cierta distinción entre dibujos y pinturas. Los dibujos revelan más claramente el proceso de su ejecución, de su propia mirada. La facilidad imitativa de una pintura a menudo funciona como un disfraz; es decir, aquello a lo que hace referencia pasa a ser más importante que las razones para referirse a ello. Las grandes pinturas no están disfrazadas de esta forma. Pero incluso un dibujo de tercera categoría revela el proceso de su creación.

¿Cómo abarcan el tiempo un dibujo o una pintura? ¿Qué contienen en su quietud? Un dibujo es algo más que un recuerdo, que un mecanismo que nos devuelve recuerdos del pasado. El “espacio” que mi dibujo ofrece al regreso de mi padre es bastante diferente del ofrecido por una carta escrita de su puño y letra, por un objeto que le perteneció o, como he intentado explicar, por una foto suya. Y en este caso es totalmente secundario el hecho de que esté mirando un dibujo que yo mismo he hecho. Un dibujo similar realizado por otra persona ofrecería

el mismo “espacio”.

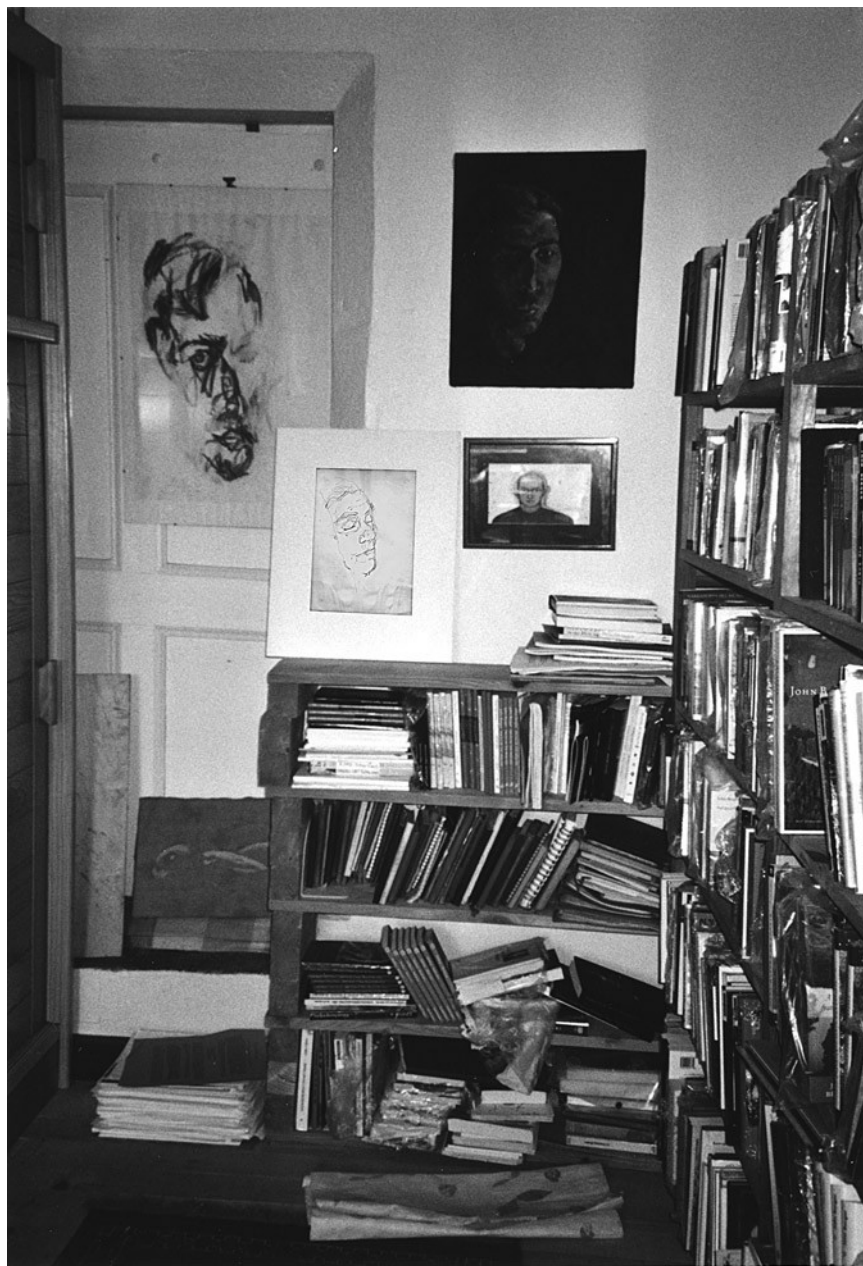
Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias. El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado. Mientras que la visión del árbol se registra casi de forma instantánea, el examen de la visión de un árbol (un árbol que está siendo contemplado) no solo lleva minutos u horas en lugar de una fracción de segundo, sino que además incluye una gran parte de la experiencia de mirar anterior, de la cual se deriva y a la cual hace referencia. En el instante de la visión del árbol queda probada toda una experiencia vital. Así es como el acto de dibujar rechaza el proceso de las desapariciones y propone la simultaneidad de una multitud de momentos.

Con cada ojeada el dibujo recoge una pequeña prueba, pero este consiste en la reunión de las pruebas aportadas por muchas ojeadas. Por un lado, no hay una visión en la naturaleza tan inalterable como la que ofrecen un dibujo o una pintura. Por el otro, la inalterabilidad de un dibujo está formada por la unión de tantos instantes que pasa a constituir una totalidad más que un fragmento. La imagen estática de un dibujo o una pintura es el resultado de la oposición de dos procesos dinámicos. La unión se opone a las desapariciones. Si en razón de la comodidad que nos brinda cierto esquematismo aceptamos la metáfora del tiempo como una corriente, un río, en ese caso el acto de dibujar, al ir contracorriente, alcanza la inmovilidad.

La vista de Delft de Johannes Vermeer a través del canal muestra esto como no podrá hacerlo nunca una explicación teórica. El momento pintado ha permanecido (casi) inalterable durante tres siglos. Los reflejos en el agua no se han movido. Y, sin embargo, este momento pintado, cuando lo miramos, ofrece una plenitud y una realidad que solo experimentamos en raras ocasiones durante la vida. Experimentamos como *absolutamente* momentáneo todo lo que vemos en la pintura. Al mismo tiempo, la experiencia puede repetirse al día siguiente o diez años después. Sería ingenuo pensar que esto tiene algo que ver con la precisión: Delft no se pareció en ningún momento a esta pintura. Tiene que ver con la densidad por milímetro cuadrado de la mirada de Vermeer, con la densidad por milímetro cuadrado de momentos reunidos.

Como dibujo, el dibujo que tengo enfrente de mi mesa no tiene nada de extraordinario. Pero funciona conforme a las mismas esperanzas y principios que han llevado a la humanidad a dibujar durante miles de años. Funciona porque de ser un lugar de partida se ha convertido en un lugar de llegada.

Cada día vuelve un poco más de la vida de mi padre al dibujo que tengo frente a mí.



Estudio de John Berger en Quincy (Francia), 2004.

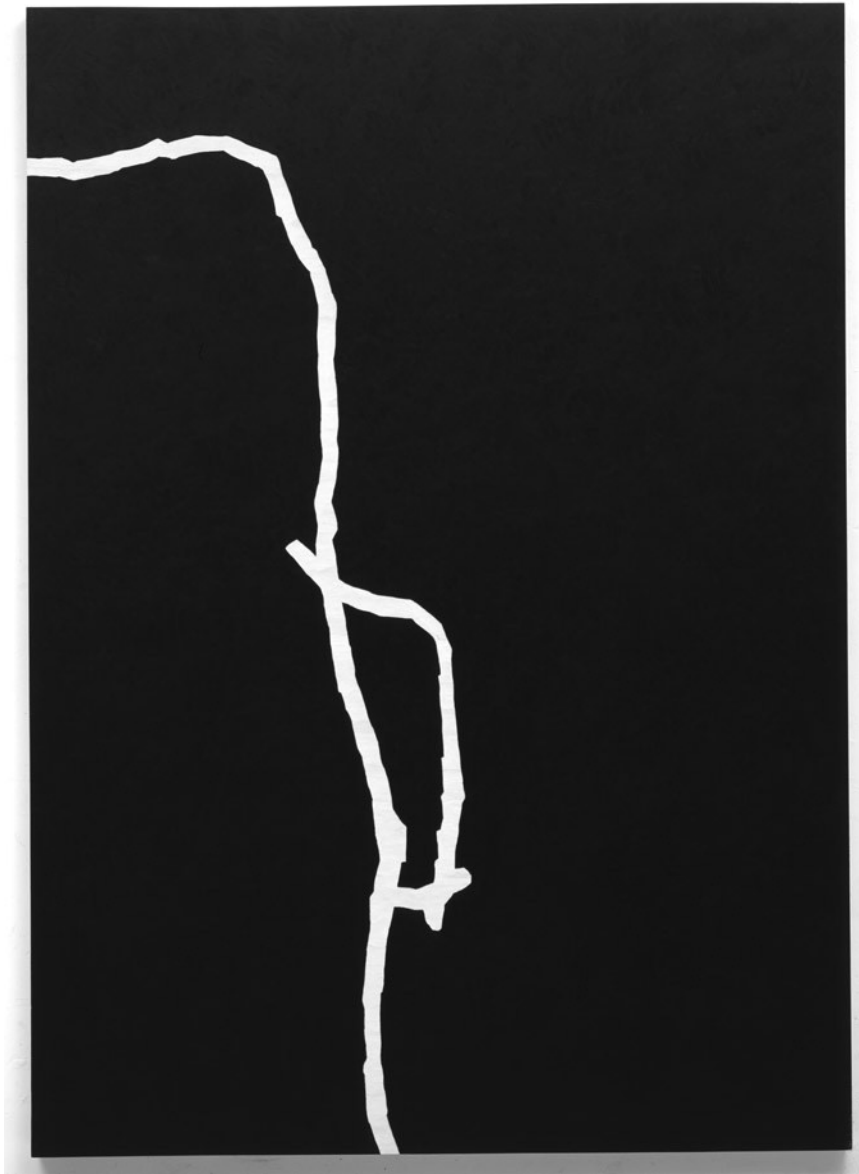
Un secreto profesional

(fragmento)

La creación de una imagen comienza por interrogar a las apariencias y por hacer ciertas marcas. Todos los artistas descubren que dibujar, cuando se trata de una actividad compulsiva, es un proceso recíproco. Dibujar no es solo medir y disponer en el papel, sino que también es recibir. Cuando la intensidad de mirar alcanza cierto grado, uno se da cuenta de que una energía igualmente intensa avanza hacia él en la apariencia de lo que sea que esté escudriñando. Toda la obra de Alberto Giacometti es una demostración de ello.

El encuentro de estas dos energías, su diálogo, no tiene la forma de preguntas y respuestas. Se trata más bien de un diálogo feroz e inarticulado. Hace falta fe para mantenerlo. Es semejante a excavar un túnel en la oscuridad, excavar bajo lo aparente. Las grandes imágenes se producen cuando los dos túneles se encuentran y se unen perfectamente. A veces, cuando el diálogo es rápido, casi instantáneo, se parece al proceso de tirar y coger una pelota.

No tengo una explicación para esta experiencia. Sencillamente creo que muy pocos artistas negarán su existencia. Es un secreto profesional.



Martin Noël, *Jackson* (grabado en madera), 1995-1996.
Echar ramas

Todo arte verdadero aborda algo que es elocuente, pero que no acabamos de entender. Elocuente porque toca algo fundamental. ¿Cómo lo sabemos? No lo sabemos. Sencillamente lo reconocemos.

El arte no sirve para explicar lo misterioso. Lo que hace el arte es facilitar que nos demos cuenta de ello. El arte descubre lo misterioso. Y cuando se percibe y se descubre, se hace todavía más misterioso.

Sospecho que escribir sobre arte es un acto de vanidad que conduce a frases como las de más arriba. Cuando las palabras se

aplican a las artes visuales, tanto unas como otras pierden precisión. Punto muerto.

Intentemos proceder de otro modo. Tengo una corazonada con respecto a dónde se sitúa el misterio que aborda el arte de Martin Noël. Olvidemos cuál sea y consideremos solo su paradero. (¡Esta última palabra me trae a la mente que a Noël le gusta pintar en tarjetas postales y dibujar sobre los mapas! Sus líneas siempre conducen a otro lugar, y en esto se oponen a las líneas geométricas, la cuales reúnen todo lo que existe teóricamente.)

Intentemos localizar el misterio que aborda la obra de Martin Noël y situarla en el continente del saber que le corresponde. Por ejemplo, ese continente no es el continente de la Metafísica, en donde uno situaría a Mark Rothko. Ni tampoco es el continente de la Psicología, donde podríamos situar a Balthus, o, de una manera distinta, a Andy Warhol.

Es el continente de lo Físico, en el sentido corporal del término, casi en un sentido anatómico. Casi me atrevería a suponer que admira a Leonardo da Vinci, quien, además de llevar a cabo importantes investigaciones anatómicas, se dejó fascinar por las profecías contenidas en la anatomía.

No obstante, cuando afirmo que el secreto de Martin Noël reside en algún lugar del continente de lo Físico, no lo afirmo por unas razones relacionadas con la historia del arte. Lo afirmo por lo que resulta inmediatamente visible en sus cuadros y sus grabados en madera, ya sean pequeños como tarjetas postales o muy grandes. Lo afirmo por su manera de dibujar.

Todas sus líneas son tensas, pues encuentran resistencia, buscan una manera de salir, luchan con la fricción o se encuentran cara a cara con la Necesidad, sin la cual no puede existir el mundo físico.

Su manera de dibujar busca lo opuesto a lo virtual o, para decirlo más sencillamente, lo opuesto a lo escurridizo. Cuando uno contempla un dibujo suyo, tiene la sensación de estar mirando un retrato, es decir la representación de una presencia física única, irrepetible. El hecho de dar nombres (no "títulos") a sus imágenes parece confirmarlo. Sin embargo, ¡no hay nadie!, no hay un cuerpo normal. O, en cualquier caso, no lo hay a una escala reconocible.

¿Por qué tienen la autoridad de una presencia física esos garabatos y cortes y tajos? ¿Qué les confiere autoridad en el continente de lo Físico?

Ni el parecido ni ninguna teoría de la representación nos sirven para explicarlo. Sin duda hay manojos de líneas que recuerdan una flor, un tallo, un árbol, un miembro corporal o un rasgo facial. Pero esas débiles coincidencias no explican su autoridad.

Puede que la palabra 'articulación' nos ofrezca una pista. Procede etimológicamente de la misma raíz, 'ar', que la palabra 'arte'. Unir, juntar, encajar. (*Artus* en latín significa 'miembro'. *Arsis* en griego

significa 'levantar'.) La palabra 'articulación' se refiere, en primer lugar, a las uniones anatómicas y, en segundo lugar, a la producción del habla o de cualquier otro sistema lingüístico. Articulación entraña tanto el acto de unir como el de cambiar de dirección.

Miremos de nuevo su dibujo. ¿No procederá su autoridad de la precisión con la que registra la energía (y, claro, la dificultad) de la articulación constante?

La articulación de un árbol representa tanto la historia como el futuro de su crecimiento, de su echar ramas y raíces, de su adaptación y de su búsqueda de la luz y el agua. El hecho de que el material favorito de Martin Noël sea la madera puede ser significativo a este respecto.

La veta visible en la madera serrada es la huella que el crecimiento y la articulación han dejado en el propio árbol. Sobre este fondo de antiguos sucesos, Noël dibuja uno nuevo que pertenece al mismo orden, a ese echar ramas.

Durante muchos años dormí en un cuarto de montaña cuyas paredes y techo eran de tablones de pino. Muchas noches, antes de quedarme dormido, y con frecuencia por la mañana antes de levantarme, seguía con la vista los recovecos, los arranques y los finales de sus vetas, y me daba la impresión de que todas ellas tenían un eco en el cuerpo tendido a mi lado y en el mío propio. Se trataba de una corriente de conexiones semejante.

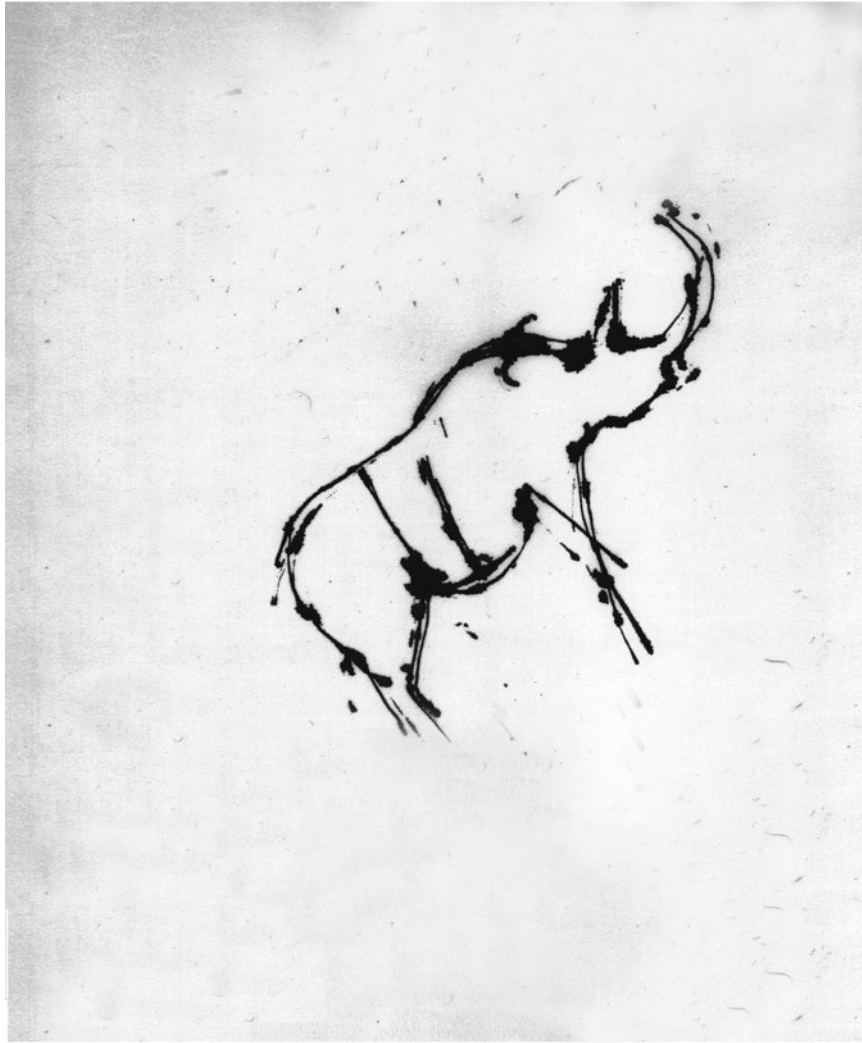
La articulación, cuando se refiere a la producción de una lengua, está hoy más cerca de ciertas formas de articulación anatómica de lo que lo estaba en tiempos de Leonardo; es cierto que las ramas de los árboles recuerdan de algún modo a la articulación de las rodillas, pero todavía lo es más que el sistema nervioso, las neuronas (*neurona* en griego significa 'tendón', 'cuerda'), que se comunican mediante sinapsis, recuerdan a un lenguaje. Y lo mismo ocurre con los códigos de ADN.

En el continente de lo Físico, se articulan continuamente mensajes y sensaciones, a fin de ofrecer un sentido de la dirección que ayude a evitar los obstáculos. La vida no podría desarrollarse sin ese sentido de la dirección (de la supervivencia), el cual entraña cierto tipo de memoria. Las plantas, como todo el mundo sabe, sienten, son sensibles. Se diría que el agua podría tener memoria.

El arte de Martin Noël se sitúa cerca de ese campo donde podría decirse que es la propia naturaleza la que dibuja. Dibuja porque lo que está vivo tiene la capacidad de guiar o de ser guiado. Los dibujos de Martin Noël están muy próximos a esa forma de guiar. El resto es un misterio.



Martin Noël, *Dundee* (grabado en madera), 1995-1996.



John Berger, dibujo de un rinoceronte de la cueva de Chauvet.
Le Pont d'Arc

Febrero. Ligeras heladas nocturnas. 21 grados a mediodía. Cielo despejado sobre el pueblo de Vogué, en la orilla oriental del Ardèche. El sonido del agua que mueve y pule los cantos a su paso. El río, de rápida y turbulenta corriente, metálico a la luz del sol, con apenas veinte metros de ancho, tira como un perro de tu imaginación; te pide que lo pasees. Es un río conocido por su temperamento caprichoso: su nivel puede subir seis metros en menos de tres horas. Me dicen que en él se pueden encontrar lucios, pero no *sandre*.²

Observo los pájaros zambullirse corriente arriba en la superficie plateada. Esta mañana temprano fui a rezar por Anne a la iglesia, bajo el barranco de piedra caliza. Anne es la madre de mi amigo Simon y está agonizando en su casa con jardín de Cambridge. Si pudiera, le enviaría el sonido del Ardèche con su promesa inquebrantable y, sin

embargo, precisa.

Las aguas del Ardèche forman muchas cuevas en la meseta del Bas Vivarais, y desde tiempos inmemoriales estas han ofrecido cobijo a los intrépidos. En mi camino hacia aquí cogí a un hombre de Lyon que estaba haciendo autoestop; me dijo que no tenía dinero, pero que disponía de todo el tiempo del mundo. Supongo que se había quedado sin trabajo. Llevaba desde enero caminando por la región, durmiendo por la noche en donde encontraba una cueva. Mañana visitaré la cueva de Chauvet, a treinta kilómetros río abajo, que fue redescubierta por primera vez desde la última glaciación en 1994. Y allí veré las pinturas sobre roca más antiguas que se conocen: quince mil años más antiguas que las de Lascaux o las de Altamira.

Durante un período relativamente cálido de la última glaciación, el clima de esta región era entre tres y cinco grados más frío que hoy. Las especies arbóreas se limitaban al abedul, el pino rojo y el enebro. Entre las especies de fauna se incluían muchas hoy extintas —mamuts, ciervos gigantes, leones de las cavernas, uros y osos de tres metros de alto— además de renos, íbices, bisontes, rinocerontes y caballos salvajes. La población humana era escasa y estaba compuesta de pequeños grupos de cazadores recolectores nómadas. Los paleontólogos les han dado el nombre de Cro-Magnon, un término que en un principio distancia, pero la distancia entre ellos y nosotros puede ser más pequeña de lo que creemos. No existían ni la agricultura ni la metalurgia, pero sí la elaboración de joyas y la música. La esperanza media de vida era de veinticinco años.

La necesidad de compañía de los vivos era la misma. La respuesta del Cro-Magnon al “¿quiénes somos?” —la primera pregunta, la eterna pregunta humana— era, sin embargo, distinta. Los nómadas eran conscientes de ser una minoría entre una población animal que los superaba abrumadoramente. No habían surgido en un planeta, sino que habían nacido *en el seno* de la vida animal. No eran ellos quienes guardaban y poseían a los animales: los dueños del mundo y del universo ilimitado que se extendía a su alrededor eran los animales. Detrás de cada nuevo horizonte había más animales.

Y al mismo tiempo eran distintos de los animales. Podían hacer fuego y, por consiguiente, tenían luz en la oscuridad. Podían matar desde lejos. Tenían la capacidad para elaborar muchas cosas con las manos. Se construían tiendas que sustentaban con huesos de mamut. Podían hablar. (Quizá también los animales.) Podían contar. Transportar agua. Su forma de morir era distinta. Estos privilegios con respecto a los animales eran posibles porque estaban en minoría, y, como tal minoría, los animales se los permitían.

Al principio de las gargantas del Ardèche se encuentra el Pont d’Arc, un puente cuyo arco casi totalmente simétrico de treinta y cuatro metros de alto ha sido tallado por el propio río. En la orilla meridional se alza un alto afloramiento de piedra caliza, cuya erosionada silueta

sugiere la figura de un gigante cubierto con una capa a punto de lanzarse a cruzar el puente. Detrás de él se ven unas manchas amarillas y rojas —ocre y óxido de hierro— que ha pintado la lluvia en la roca. Dado su tamaño, si el gigante atravesara el puente, se toparía casi al instante con la pared rocosa del otro lado y cerca de la cima de esta encontraría la cueva de Chauvet.

Tanto el puente como el gigante estaban ya allí en la época del Cro-Magnon. La única diferencia era que hace treinta mil años, cuando la cueva estaba siendo pintada, el Ardèche serpenteaba hasta el pie de estas paredes rocosas, y el camino natural por el que subo yo ahora sería recorrido regularmente por los animales que vendrían, reunidos por especies, a beber en el río. El emplazamiento de la cueva era estratégico y mágico.

El Cro-Magnon vivía en el miedo y el asombro constantes de una cultura de Llegada que se enfrentaba a muchos misterios. Su cultura duró unos veinte mil años. Nosotros vivimos en una cultura de Partida y Progreso que por el momento ha durado dos o tres siglos. En lugar de enfrentarse a los misterios, la cultura de hoy persiste en evadirlos.

Silencio. Apago la linterna frontal. Oscuridad. En la oscuridad, el silencio se hace enciclopédico, condensa todo lo que ha ocurrido en el intervalo entre el entonces y el ahora.

Un racimo de puntos más o menos cuadrados en la pared que tengo enfrente. Asombra la frescura del rojo. Es tan presente, tan inmediato, como un olor, o como el color de las flores en una tarde de junio cuando el sol empieza a bajar. Estos puntos se hacían aplicando pigmento de óxido rojo en la palma de la mano y presionando esta contra la roca. Una mano en concreto ha sido identificada debido a un dedo meñique descoyuntado, y en otra parte de la cueva se ha encontrado otra huella de esa misma mano.

En otra roca, unos puntos similares componen una forma que parece un bisonte visto de perfil. Las marcas de las manos llenan el cuerpo del animal.

Oscuridad.

Antes de que llegaran a la cueva las primeras mujeres, hombres y niños (hay una huella de un niño de unos doce años) y antes de que la abandonaran para siempre, el lugar ya estaba habitado por los osos. Probablemente había también otros animales, pero los osos eran los amos con quienes los nómadas hubieron de compartir la cueva. Todas y cada una de las paredes están marcadas con los arañazos de sus zarpas. Las huellas en el suelo muestran por dónde pasó una osa con su oseño, avanzando a tientas en la oscuridad. En la cámara central de la cueva, que con unos quince metros de alto es también la más grande, hay numerosos revolcaderos o depresiones en la arcilla del suelo que indican los lugares donde hibernaban los osos. Se han encontrado unos ciento cincuenta cráneos de oso. Uno de ellos había sido solemnemente colocado —probablemente por un Cro-Magnon— en una especie de

plinto de roca en el extremo más inaccesible de la cueva.

Silencio.

En el silencio, el tamaño del lugar, su amplitud, empieza a cobrar más y más valor. La cueva tiene medio kilómetro de largo y en ocasiones cincuenta metros de ancho. Las medidas geométricas no importan mucho, sin embargo, porque uno está dentro de algo semejante a un cuerpo.

Las rocas verticales y las que sobresalen del techo, las paredes, cada cual con sus particulares sedimentos, los pasajes, los espacios rehundidos, resultado todos ellos del proceso geológico de la diagénesis, guardan un notable parecido con los órganos y cavidades del cuerpo humano o animal. Lo que tienen en común es que parecen formas creadas por el flujo del agua.

Los colores de la cueva también son anatómicos. Las rocas calcificadas tienen el mismo color de los huesos o de los intestinos; las estalagmitas son muy blancas o rojas; y los recubrimientos calcáreos y los sedimentos acumulados, naranjas y mucosos. Las superficies tienen el brillo húmedo de ciertas secreciones.

Una estalactita enorme ha crecido (crecen a razón de un centímetro por siglo) adoptando una forma semejante al aparato digestivo, y en algún punto los conductos sugieren las cuatro patas, la cola y el tronco de una miniatura de mamut. Es fácil pasar por alto esta referencia, por eso el pintor de Cro-Magnon la realzó con cuatro breves líneas rojas.

Hay muchas paredes sin tocar, pese a que se prestaban a ser pintadas. Los cuatrocientos y pico animales representados aquí están tan dispersos como podrían estarlo en la naturaleza. No hay una intención de exhibición pictórica como en Lascaux o en Altamira. El vacío y el misterio son mayores, y, tal vez, también hay una mayor complicidad con la oscuridad. Sin embargo, pese a ser quince mil años más antiguas, estas pinturas demuestran, en general, el mismo dominio y son tan sutiles y elegantes como las posteriores. Se diría que el arte surgió como un potro que se echa a andar nada más nacer. O, por decirlo menos vívidamente (todo resulta vívido en la oscuridad): la necesidad de ese arte y el talento para hacerlo llegan juntos.

Entro a rastras en un anejo semiesférico, y allí, dibujados en rojo sobre sus irregulares laterales curvos, encuentro tres osos —macho, hembra y cría—, como los del cuento de miles de años después. Me pongo en cuclillas y los observo. Tres osos y dos pequeños íbices detrás de ellos. El artista conversaba con la roca a la luz parpadeante de la antorcha de carbón vegetal. Una protuberancia de la roca permite que el peso imponente de la zarpa delantera del oso se incline hacia fuera en una adaptación perfecta de los torpes movimientos del animal. Una fisura perfila con precisión la línea del lomo de uno de los íbices. El artista tenía un conocimiento absoluto y profundo de estos animales; sus *manos* podían visualizarlos en la oscuridad. Lo que la roca le decía

era que los animales —al igual que el resto de lo que existía— estaban dentro de ella, y que él, el artista, con su pigmento rojo untado en el dedo, podía persuadirlos para que salieran a la superficie, a su superficie membranosa, para frotarse en ella e impregnarla con sus olores.

Hoy, debido a la humedad ambiental, muchas de las superficies pintadas son tan sensibles como una membrana y se pueden borrar sencillamente pasando un paño. De ahí la reverencia que provocan.

Sales de la cueva y vuelves al paso desbocado del tiempo. Vuelves a hacerte con los nombres. Dentro de la cueva solo hay presente y nada tiene nombre. Dentro de la cueva hay miedo, pero el miedo está perfectamente equilibrado con la sensación de protección.

El hombre de Cro-Magnon no vivía en la cueva. Entraba en ella para participar en ciertos ritos, de los que apenas nada sabemos. La idea de que fueran en cierta medida chamanísticos parece convincente. Puede que el número de personas que coincidían en la cueva nunca pasara de la treintena.

¿Con qué frecuencia venían? ¿Trabajaron aquí varias generaciones de artistas? No tenemos respuestas y quizá nunca las habrá. Posiblemente hemos de contentarnos con intuir que venían a experimentar, para poder recordarlos luego, unos momentos especiales de equilibrio entre el peligro y la supervivencia, el miedo y la sensación de protección. ¿Se puede esperar algo más?

La mayor parte de los animales representados en Chauvet eran feroces, pero no hay huella alguna de temor en la forma en la que están dibujados. Respeto, sí, un respeto íntimo, fraterno. Por eso todas las imágenes de los animales que se encuentran en la cueva tienen una presencia humana. Una presencia que viene revelada por el placer. Todas las criaturas aquí representadas se sienten uno con el hombre: extraña manera esta de formular algo que, sin embargo, es incontestable.

En la cámara más alejada hay dos leones dibujados con carbón vegetal negro. Más o menos de tamaño natural. Están de perfil, uno al lado del otro, el macho detrás, y la hembra completamente pegada a él, más cerca de mí.

Ofrecen aquí una única presencia, incompleta (les faltan las patas delanteras y las pezuñas traseras y sospecho que nunca llegaron a dibujarse), pero total. La pared de roca a su alrededor, que tiene color de león, se ha convertido en león. Probablemente en este caso era el color lo que la roca le ofrecía al pintor para completar su dibujo de animales.

Intento dibujarlos. La leona está simultáneamente pegada al león, frotándose contra él, y dentro de él. Y esta ambivalencia es el resultado de una elisión de lo más ingeniosa, conforme a la cual los dos animales comparten un mismo contorno. El contorno inferior del lomo, la panza y el pecho pertenecen a ambos y lo comparten con una gracia animal. Los

contornos del resto del cuerpo están separados. Las líneas de sus respectivas colas, lomos, cuellos, frentes y hocicos son independientes; se acercan, se separan y convergen en diferentes puntos, pero el león es mucho más largo que la leona.

Dos animales erectos, macho y hembra, unidos por la única línea de sus abdómenes, donde son más vulnerables y tienen menos pelo.

Este tipo de elisión de un contorno se da con frecuencia en Chauvet cuando hay dos o más animales juntos. Se trata de una cuestión de simetría y de una búsqueda de armonía por parte del artista, de una sensación de totalidad.

Fuera de la cueva, cuando no está nublado, el primer sol de la mañana tiñe de rosa los riscos y no tarda en calentarlos. Los hombres, a diferencia de los animales, eran conscientes de que no siempre saldría el sol para ellos. De ahí esa búsqueda.

Dibujo en un papel absorbente japonés que he elegido porque pensé que la dificultad de dibujar con tinta negra en este tipo de papel me acercaría un poco a las dificultades de dibujar con carboncillo (quemado y preparado en la misma cueva) sobre la tosca superficie de la roca. La línea nunca se muestra obediente en ninguno de los dos casos. Uno tiene que empujarla suavemente, engatusarla.

Dos renos se alejan en direcciones opuestas, este y oeste. No comparten ningún contorno, pero están dibujados uno encima del otro, de modo que las patas delanteras del que está arriba se cruzan como dos grandes costillas el flanco del inferior. Esto los hace inseparables; sus cuerpos están encerrados en un mismo hexágono: la pequeña cola del reno superior coincide con la cornamenta del inferior, y su larga cabeza, cuyo perfil se asemeja a un buril de sílex, roza el metatarso de la pata trasera de este. Componen un solo signo y bailan en un círculo.

Cuando el dibujo estaba casi terminado, el artista abandonó el carboncillo y aplicó y extendió con el dedo un negro espeso (del color de tu pelo cuando sales del agua) en el vientre y la papada del inferior. Luego hizo lo mismo con el de arriba, mezclando la pintura con el sedimento blancuzco de la roca para que fuera menos intenso, menos violento.

Me pregunto mientras dibujo si mi mano, obedeciendo al ritmo invisible de la danza de los renos, no estará bailando con la mano que los dibujó por primera vez.

Todavía sería posible encontrarse aquí en el suelo una esquirra de carboncillo que se hubiera desprendido al trazar una de estas líneas.

Lo que hace única la cueva de Chauvet es el hecho de que estuvo sellada durante milenios. El techo de la cámara de entrada primitiva — que era espaciosa y recibía luz del exterior— se vino abajo hace unos veinte mil años. Y desde entonces hasta 1994, la oscuridad a la que se dirigían los artistas, porque estaba del otro lado de la roca a la que ellos alcanzaban, entró desde *atrás* para sepultar y preservar todo lo que habían hecho ellos. Las estalactitas y las estalagmitas siguieron

creciendo. Una película de calcita semejante a una cascada cubre algunos detalles en algunos lugares de la cueva. La mayor parte, sin embargo, conserva la extraordinaria frescura de lo que se trazó en ella. Y esta inmediatez echa por tierra todo sentido lineal del tiempo.

Me encuentro con una pequeña roca que sobresale del techo con una forma parecida a la del páncreas; tiene dos pinturas rojas, probablemente dos mariposas.

Se me viene a la cabeza Anne, que agoniza ahora en Cambridge. Su marido, el padre de Simon, era profesor de arqueología. Hace tiempo, Anne solía acampar, verano tras verano, junto a una u otra excavación.

Entonces, si las fechas son las que dices, las pinturas que estás viendo son de la misma época que la *Venus de Willendorf*, ¿no?

Sí.

Si no me falla la memoria, creo que está tallada en piedra caliza.

No, no te falla; así es.

La morfina te atonta. ¿Han encontrado muchas hachas de sílex?

No estoy muy seguro. Tal vez una docena.

Hacer un hacha de sílex simétrico significa ya el principio del arte.

Eso es lo que estoy tratando de decir.

Deseo profundamente que Anne pudiera ver desde su cama en este momento, en este preciso momento, la mariposa roja.

Varias manadas se dirigen al oeste. Entre ellas, los animales más cercanos, dibujados muy pequeños, tocan a los animales más lejanos, enormes. En la estación seca, una hoguera bien dispuesta prende con tal rapidez que quienes la están mirando pueden tener la sensación de que las llamas arrastran el aire.

La pintura de Cro-Magnon no respetaba los límites. Fluye, se deposita, se superpone, sumerge imágenes que ya estaban allí y cambia continuamente la escala de lo que transmite. ¿En qué tipo de espacio imaginario vivió el hombre de Cro-Magnon?

Para los nómadas la noción de pasado y la de futuro quizá estén supeditadas a la experiencia de *en otra parte*. Algo que ha desaparecido, o que espera, está oculto en algún lugar, en otra parte.

Tanto para los cazadores como para sus presas saber esconderse es la condición previa de la supervivencia. La vida depende de encontrar donde esconderse. Todo se oculta. Lo que ha desaparecido está escondido. Una ausencia —como sucede en el caso de los muertos— se siente siempre como una pérdida, nunca como un abandono. Los muertos están escondidos en otra parte.

Los historiadores del arte señalan llenos de asombro que los pintores paleolíticos tenían un conocimiento rudimentario de la perspectiva. Cuando dicen esto se refieren a la perspectiva renacentista. Lo cierto es que cualquiera que dibuje o haya dibujado, en cualquier época, sabe qué cosas están más cerca que otras. Es algo más

táctil que óptico. Lo que cambia es cómo se articula pictóricamente, conforme a la noción dominante del espacio, la experiencia de observar que algunas cosas se adelantan y otras retroceden. Esta noción cambia de una cultura a otra. La perspectiva no es una ciencia, sino una esperanza. El arte chino tradicional miraba a la tierra desde la cumbre de una montaña confuciana; el arte japonés observaba atentamente alrededor de las mamparas; el arte italiano renacentista examinaba la naturaleza conquistada desde la ventana o desde el marco de la puerta de un palacio. Para el hombre de Cro-Magnon el espacio es un escenario metafísico en el que tienen lugar apariciones y desapariciones continuas y discontinuas.

Sobre una roca blanquecina, pintado con carbón vegetal, un íbice de cuernos curvos tan largos como su cuerpo. ¿Cómo describir el negro de los trazos? Es un negro que tranquiliza en la oscuridad, un negro que recubre lo inmemorial. El íbice está subiendo por una suave pendiente; sus pasos son delicados; su cuerpo, redondeado; su cara, plana. Cada línea es tan tensa como una sogá bien atada, y el dibujo contiene una doble energía que está perfectamente compartida: la energía del animal que se ha hecho presente, y la del hombre, cuya mano, cuyo ojo, lo pinta a la luz de una antorcha.

Estas pinturas sobre la roca se hicieron donde ya estaban para que existieran en la oscuridad. Eran para la oscuridad. Fueron escondidas en la oscuridad *para* que lo que representaban sobreviviera a todo lo visible y prometiera, quizá, la supervivencia.

Lo que pintaron parece un mapa, dice Anne.

¿De qué?

De la compañía en la oscuridad.

¿Quién está? ¿Dónde están?

Aquí, llegados de otra parte...

Joven con la mano en la barbilla

Entró en la habitación llena de gente con una arrogancia casi bizantina, como la emperatriz Teodora de Rávena. Sabía que, para las personas como ella, la autodefensa empezaba con la exclusión de toda posibilidad de que se tomaran libertades. Y dejaba inconfundiblemente clara esta exclusión tanto en su expresión como en su aplomo.

Digo “personas como ella” porque era concertista, porque era una *emigré* y porque, cuando bailaba, sus largas y pesadas faldas le caían desde las caderas de una forma bíblica, que le recordaba a uno a generaciones sin fin de mujeres.

La había educado su abuela, una campesina ucraniana. De ella había aprendido a matar las gallinas, a dar de comer a las ocas y a cuidar de sus ansiosos progenitores; concertistas ambos, de violonchelo el padre y de piano la madre.

Bajo la tutela de su abuela, a los doce años había adquirido ya la confianza de un adulto. A los trece, tuvo su primer novio.

Podía pasarse un mes contando historias. Tenía un pozo sin fondo de ellas, además de las de su abuela. Divertidas, verdaderas, falsas. Todas revelaban que el mundo está hecho de gentes que, como los pájaros en los duros inviernos, necesitan ser alimentadas de una forma u otra. Algunos eran cuervos. Otros eran pinzones. Cuando se ponía a contarlas se encorvaba como una anciana pelando las patatas para la sopa. Su risa, y solo se reía cuando lo hacían quienes la escuchaban, era leve y argentina.

Concentrada en la penúltima sonata para piano de Beethoven, se había ruborizado al tocar y sudaba como una campesina. Nunca más podré separar el dramatismo de esta sonata del olor, como a hierba seca, de su sudor.

Una vez empecé a dibujarla, justo después de que hubiera estado practicando. El piano estaba todavía abierto, y ella estaba sentada cerca. Clavé los ojos en ella y esperé. El impulso para dibujar parte de la mano, no de los ojos. Tal vez del brazo derecho, como sucede con el tirador. A veces pienso que es una cuestión de puntería. Incluso para tocar el *Opus 110*.

El ojo izquierdo se le va a veces y muestra un leve estrabismo. En ese momento, esa ligera asimetría fue lo más precioso que vi. Si pudiera tocarla con mi carboncillo, colocarla, sin nombrarla...

Por supuesto, ella sabía que la estaba dibujando. Y envió algo que diera en mi objetivo. Si no erraba el tiro y lo que había enviado daba en ese objetivo mío, había una posibilidad de que saliera un buen dibujo.

Nunca he sabido en qué consiste el parecido en los retratos. Puedes ver si lo hay o no, pero siempre será un misterio. Por ejemplo, en las fotos no hay nada semejante al “parecido” de los retratos; es algo

que ni siquiera se plantea en el caso de una foto. El parecido no tiene mucho que ver con los rasgos o con las proporciones. Es, tal vez, lo que absorbe un dibujo cuando dos objetivos se tocan con la yema de los dedos.

Mientras estábamos allí sentados me contó un chiste acerca de los aldeanos de algún país, que eran tan avaros que cuando se iban a la cama paraban los relojes de sus casas para que les duraran más.

Empecé a tener la sensación de que la evolución del retrato de la chica se correspondía con otra evolución. Cada marca o cada corrección que hacía en el papel era como algo que se le hubiera legado antes de nacer. El dibujo dragaba el tiempo. Y sus huellas eran hereditarias, como los cromosomas.

Te nombro mi segundo padre, dijo ella exactamente en ese momento.

Dibujé la mano sujetando la barbilla.

Finalmente, salió una especie de retrato, la mayor parte borrado, que a mí me pareció terminado, así que se lo enseñé.

Primero lo miró como la emperatriz Teodora. Luego, conforme lo examinaba, fue volviendo completamente a su ser, a sus veintiún años.

¿Me lo puedo quedar?, preguntó.

Sí, Anyishka.

Dos días después regresó a Odessa con su retrato, y yo guardé esta fotocopia.

Del diario de Janos Lavin

26 de junio de 1952

La actividad más profunda de todas es la de dibujar. Y la que más te exige. Es cuando dibujo cuando me lamento de las semanas, los años, quizás, que he desaprovechado. Si, como en los cuentos de hadas, pudiera concederle un don al nacer al futuro pintor, este sería el de una vida lo bastante larga para llegar a dominar la técnica del dibujo. Muy poca gente se da cuenta de que el pintor, a diferencia del escritor o del arquitecto o del diseñador, no solo crea sino también ejecuta su arte. Necesita dos vidas. Y sobre todo, dominar la técnica del dibujo. Casi todos los artistas pueden dibujar cuando descubren algo. Pero dibujar a fin de descubrir, ese es un proceso divino; es encontrar el efecto y la causa. La fuerza del color no es nada comparada a la fuerza de la línea; la línea, que no existe en la naturaleza, pero que expone y demuestra lo tangible con mayor definición que la propia vista frente al objeto en cuestión. Dibujar es conocer con la mano: tener la prueba que pedía el apóstol Tomás. De la mente del artista, vía el lápiz o la pluma, sale una prueba de que el mundo es sólido, material. Pero esta prueba nunca resulta conocida. Un gran dibujo —aunque solo sea de una mano o de una espalda, de unas formas que hemos visto miles de veces antes— es como el mapa de una isla recién descubierta. Salvo que es mucho más fácil leer un dibujo que un mapa; frente a un dibujo, los cinco sentidos se convierten en agrimensores.

Todos los grandes dibujos se hacen de memoria. Por eso lleva tanto tiempo aprender. Si el dibujo fuera una mera transcripción, una especie de guión, unos cuantos años bastarían para enseñarlo. Incluso cuando tienes el modelo delante dibujas de memoria. El modelo sirve de recordatorio. Pero no es un recordatorio de un estereotipo que te sabes de memoria; tampoco de algo que recuerdas conscientemente. El modelo te recuerda unas experiencias que solo puedes formular y, por consiguiente, recordar dibujando. Y esas experiencias se añaden a la suma total de tu conciencia del mundo tangible, tridimensional, estructural. Una página en blanco de un cuaderno de dibujo es una página vacía. Hagamos una marca en ella, y los bordes de la página dejarán de ser simplemente el lugar por el que se cortó el papel; se habrán convertido en los límites de un microcosmos. Hagamos dos marcas con diferente grado de presión en el papel, y la blancura dejará de ser blancura para convertirse en un espacio tridimensional opaco, que puede hacerse menos opaco y más transparente con cada nueva marca. Ese microcosmos contiene la potencialidad de todas las proporciones que hayas percibido o sentido. Ese espacio contiene la potencialidad de todas las formas, los planos inclinados, los huecos, los

puntos de contacto, o los pasajes de separación que hayas visto o tocado. Y no se para ahí. Pues tras hacer unas marcas más, habrá aire, habrá presión y, por consiguiente, masa y peso. Y esta extensión se llenará entonces con la potencialidad de todos los grados de dureza, de maleabilidad, de movimiento, de actividad o pasividad en los que hayas hundido la cabeza o contra los que te la hayas golpeado. Y de entre todas estas potencialidades, has de escoger, en unos minutos, como la naturaleza a lo largo de milenios, las que corresponden a fin de crear un tobillo, o una axila con el pectoral hundiéndose en ella como un torrente subterráneo, o la rama de un árbol. De entre todo ello has de seleccionar el candado con su llave. Creo que no le concedería dos vidas, le concedería tres.

Distancia y dibujos

Cuatro cartas de una correspondencia entre
James Elkins y John Berger
Diciembre de 2003, Cork, Irlanda

Estimado John Berger:

Para mí el dibujo es un tema fantasma. Antaño el dibujo era indispensable para el arte; y así entendía Miguel Ángel lo que denominaba *disegno*. Posteriormente, en la academia francesa y en las otras muchas academias que le siguieron, el dibujo era la base de todo lo que se enseñaba. Hoy el dibujo existe en una especie de limbo. En el Art Institute de Chicago, donde soy profesor e imparto clases un semestre al año, se sigue exigiendo a todos los alumnos que estudien dibujo, pero, sin embargo, no hay un Departamento de Dibujo. Tal vez esto se deba a que los profesores no se resignan a reconocer que el dibujo sigue siendo algo fundamental para lo que hacen, ya sea pintura o vídeo. O tal vez no quieren aceptar el hecho de que nada ha venido a ocupar el lugar del dibujo como base de la enseñanza del arte.

Esta es una parte de la naturaleza fantasmagórica del dibujo. La otra parte viene del siglo xvi, cuando se empezó a valorar el dibujo como algo más que una técnica útil en la preparación de cuadros o esculturas. Un leve dibujo, que nunca habría llamado la atención, se convirtió en una “primera idea” (un *primo pensiero*, como lo denominó Charles de Tolnay): el inestimable registro del encuentro de una mano pensante en movimiento con ese espacio fascinante de las formas potenciales sencillamente denominado “hoja de papel en blanco”. En el siglo xix, a ese encuentro se lo denominó “dibujo”, y con ello la posibilidad de enseñarlo se escapó para siempre.

En el dibujo se despliega toda una compleja filosofía de las marcas, los signos y los rastros. El dibujo es el lugar donde la ceguera, el tacto y el parecido se hacen visibles, y es también el punto de la más delicada de las negociaciones entre la mano, el ojo y la mente. Por más que me guste la escritura, es el dibujo el que me demuestra todo lo que se puede decir con una sola marca, aparentemente descuidada:

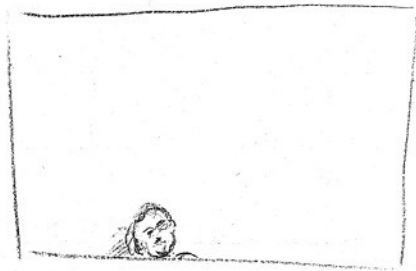


Las letras en las palabras escritas parecen hileras de pequeñas camisas de fuerza en comparación con la sensación de abundancia de significado encerrada en esa marca. He empezado mirando al distante, nebuloso horizonte del dibujo, para ver hasta dónde podría extenderse. Supongo que me resulta cómodo quedarme aquí sentado y ocuparme solo de una parte del dibujo. Me hago la ilusión de que sé dónde estoy y

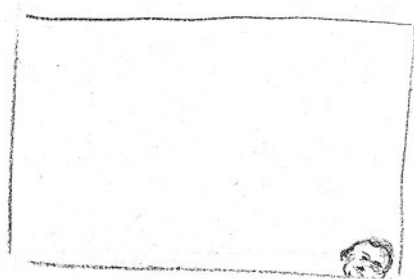
adónde podríamos ir si nos echamos a andar por este inmenso paisaje.

Para esta primera carta propongo un tema que me ronda la cabeza hace algún tiempo. Me interesan esos momentos en los que los dibujos salen mal y, en especial, me interesa un tipo de equivocación que da lugar a que la imagen dibujada *encoja*. Voy a ilustrar esto con una anécdota. Siendo un joven estudiante de arte, antes de dedicarme a la historia, un año gané algún dinero como ayudante de un profesor de dibujo de la University of Chicago. El tema de su clase era el retrato. Al final del semestre, el profesor le pidió a uno de sus alumnos que pegara todos los retratos que había hecho en las paredes de la clase, a fin de compararlos.

Ese estudiante —he olvidado su nombre— no iba a seguir estudiando arte, sino que se estaba preparando para entrar en la facultad de Medicina. Por suerte, en el sistema estadounidense, los estudiantes de medicina o de ciencias suelen hacer alguna asignatura de arte, y esta clase sería la única incursión de aquel estudiante en el mundo del dibujo antes de entregarse a una vida de estetoscopios y quirófanos. Había producido unas obras muy extrañas. Se había pasado el semestre intentando poner la cara del modelo o la modelo en el centro de sus dibujos. Pero por más que lo intentaba no lograba poner la nariz del modelo en el medio de la página. Las hojas de su cuaderno estaban casi vacías, y sus retratos se habían arrugado como cabezas jibarizadas. Sus barbillas descansaban en el margen inferior del papel, así:



Algunas de las caras que había dibujado ni siquiera estaban centradas, sino que parecía que se habían deslizado hacia una esquina, como si el borde inferior del papel fuera la superficie del océano, y una corriente arrastrara las cabecitas, que se hundían lentamente...



El profesor elogió mucho al alumno, diciéndole que había hecho un trabajo formidable. “Muy expresivo, realmente fantástico, triste, conmovedor, intenso”, le dijo, o algo parecido. Yo no era más que un profesor ayudante, y no le contradije. Pero pensé que allí sucedía algo más. Aquel estudiante no había arrastrado las cabezas al margen de la página a fin de crear un efecto expresivo. Había intentado sinceramente capturar el rostro de los modelos vivos, y había fracasado casi por completo.

A veces, en el intenso esfuerzo de *ver*, el objeto que tienes delante empieza a encoger. Haces un armazón de líneas, intentando agarrar los puntos clave, pero el objeto se suelta. Haces un andamiaje para sujetarlo, y el objeto se escapa. Sostienes el lápiz en la posición apropiada, pero el objeto no se deja medir. En esta situación, cuanto más mires, más lejano e insustancial se torna el objeto; puede incluso que empiece a resbalarse por la página y acabe por desaparecer.

Esto es lo que propongo para empezar nuestra conversación sobre el dibujo, un tema que llenaría fácilmente todo el volumen de *Pintores modernos* de John Ruskin. ¿Por qué algunos objetos pierden su volumen y su consistencia y se vienen abajo como globos deshinchados? O, por decirlo de otro modo: ¿qué tipo de atención hace que el objeto encoja?

Tenemos un famoso ejemplo al respecto, claro —estoy seguro de que ya lo ha adivinado—, un nombre que quiero conjurar, un espíritu que podemos introducir en nuestra conversación: Alberto Giacometti.

Un afectuoso saludo,
Jim Elkins

Quincy, 18 de enero de 2004

Querido James:

Me gusta la idea que sugieres de que el dibujo es un tema fantasma, exactamente por las razones que das y además porque, antes

de que evolucionara y se convirtiera en una “indagación” de lo visible, el dibujo fue una manera de dirigirse a lo ausente, de hacer que apareciera lo ausente. Tal como se entiende (o se malentiende) hoy, el acto de dibujar nos retrotrae históricamente al Renacimiento. Sin embargo, el dibujo, tal y como yo lo entiendo, es mucho más antiguo, de hecho mucho más antiguo que cualquier lenguaje escrito o que cualquier arquitectura. Es tan antiguo como el canto. ¿Qué es el arte paleolítico si no una forma de dibujo? Hubo una tradición de dibujo —a veces se grababa en las superficies rocosas, a veces se dibujaba con colores sobre ellas— que duró, hasta donde podemos suponer, unos veinte mil años, lo que equivale a decir que esa tradición duró cuarenta veces el tiempo que nos separa a nosotros del Renacimiento. Y algunos de esos dibujos tempranos están tan *logrados* como cualquiera de los que se harían desde entonces, ¿no?

Lo que dices de que el dibujo es el lugar en donde la ceguera, el tacto y el parecido se unen es una conmovedora descripción de lo que sucedía en aquellas cuevas.

¿Por qué es tan importante insistir en ello como lo estoy haciendo yo ahora? Creo que porque nos hace darnos cuenta de que el *dibujo* es mucho más que una asignatura que se enseña en las escuelas de arte, o un tipo de objeto por el que los coleccionistas empezaron a interesarse en el siglo xvii; el dibujo es tan fundamental para la energía que nos hace humanos como el canto o la danza.

Dicho esto, tampoco es que vayamos a entender mucho mejor qué es el dibujo, pero al menos nos hacemos una idea de la escala de su misterio.

Tengo el presentimiento de que el dibujo es una actividad manual cuyo objetivo es abolir el principio de la Desaparición. (O, para decirlo con otras palabras, transformar las apariciones y desapariciones en un juego más serio que la vida.)

¿Qué es lo que hace que un dibujo se encoja? ¿Tendrá algo que ver con que sus partes no constituyan un *todo*? ¿Y no pasa con frecuencia que lo que conduce a que suceda semejante cosa es un cambio (que pasa desapercibido para quien está dibujando) del punto de vista del dibujo, de la distancia que este ha escogido con respecto a aquello cuya aparición está conjurando?

Pese a todo, un dibujo tampoco se encoge de una vez por todas. Dibujar es un proceso continuo de corrección. Es un proceso que avanza corrigiendo errores.

Me gusta la anécdota del estudiante de medicina. Lo que se me viene a la cabeza es que sus dibujos no fueran de las cabezas que se suponía que estaba dibujando, sino de algo completamente distinto, algo que ni él mismo reconocía. ¿Es posible que sus dibujos mostraran falta de interés y al mismo tiempo insubordinación?

La pluma con la que estoy escribiendo es la misma que utilizo para dibujar. Y hay veces, como esta noche, que no corre y me pide un

lavado o una mano que se mueva de otro modo. Todos los dibujos son colaboraciones, como la mayoría de los números de circo.

Quiero preguntarte algo. Es sobre la tensión. Ningún dibujo funciona sin esa cualidad, que procede, sospecho, de la resistencia a ser dibujado que algo ofrece al dibujo. Tiene que ver con una especie de fricción o de antagonismo. ¿Tienes alguna idea acerca de la naturaleza de esa resistencia?

Un saludo afectuoso,
John

29 de enero de 2004, Cork, Irlanda

Querido John:

Prosigamos con los fantasmas y, como dices, el “principio de su Desaparición”.

A un amigo mío, el historiador del arte David Summers, le gusta pensar que el arte es un remedio para el “defecto de la distancia” (un término que tomó del teórico renacentista Gabrielle Paleotti). Los objetos artísticos, dice David, son cosas que se tienen a mano: nos consuelan del triste hecho de que conforme avanzamos en la vida la gente que queremos y los lugares que hemos visitado se alejan primero de nosotros y luego de nuestros recuerdos.

El arte nos da “metáforas reales”, ejemplos concretos de personas ausentes y lugares lejanos. (David cree que las metáforas en la escritura no son sino pálidas sombras de lo que sucede, gracias al arte, en los espacios humanos habitados.) El arte es, por consiguiente, la cura más potente para el defecto de la distancia, y el recordatorio más importante de nuestra capacidad para encontrar lo que se ha perdido y devolverlo a donde podamos (casi) tocarlo.

Esto es especialmente cierto en el caso de las pinturas, aunque parezca que están más alejadas de la materia bruta de la escultura. Las pinturas solo ofrecen un “espacio virtual”, pero David observa que “virtual” proviene de *virtus*, ‘poder’: el espacio imaginario del dibujo es aún más poderoso porque está simultáneamente presente a la vista y (casi) ausente para el tacto.

Pero ¿puede corregirse el defecto de la distancia? ¿Puede una metáfora real ser alguna vez completamente real?

Cuando dibujo, el lápiz roza el papel, pero también lo roza mi mano (esto no sucede en la pintura). Mis dedos doblados y el lateral más blando de la mano descansan en el papel y se mueven suavemente por él, como siguiendo a la punta del lápiz, que es la única cosa que de verdad toca la imagen que intento conjurar. Si estoy haciendo un dibujo grande, mi mano no toca el papel, pero entonces tiendo a poner la otra mano en el papel, a veces completamente abierta, como si necesitara recordarme en dónde está. A no ser que quiera borrar o difuminar el dibujo con los dedos, nunca toco premeditadamente las líneas que estoy

dibujando. Y aunque las tocara, mi dedo no notaría la diferencia entre las partes del papel que están dibujadas y aquellas que están en blanco. La línea que toco podría representar la curva del brazo del modelo, o su mejilla: igual daría, porque el dedo no lo distinguiría. Esto es lo más triste del dibujo, que está insuperablemente cerca del objeto, pero siempre lejos de él. (La pintura tiene una piel, un volumen, una textura aceitosa, que se insinúa en mi propia piel.)

El dibujo doblega mis pensamientos y los lleva hacia la casi indescriptible distancia que existe entre el modelo y los movimientos de mi mano, ¿o debería decir entre los movimientos de mis ojos cuando recorren el cuerpo del modelo y el empuje de mi mano deslizándose por el papel? ¿O, tal vez, el tacto de la modelo (tal como lo imagino) y la textura del papel bajo mi mano?

Así que estoy de acuerdo contigo, la función del dibujo es abolir el principio de la Desaparición, pero no lo consigue y, en su lugar, transforma “en un juego” las apariciones y desapariciones: creo que tu idea es muy acertada. Pero es un juego extraño, sin embargo, porque nunca se puede ganar, ni tampoco se puede controlar completamente ni entender del todo.

El juego es bastante complicado porque el tacto del modelo en mi imaginación y el tacto del papel no acaban de casar. Y se complica todavía más porque las líneas dibujadas tienen el poder de reconstruir mi imaginación. Cada línea que dibujo reforma la figura en el papel y, al mismo tiempo, redibuja la imagen en mi mente. Y aún más, la línea dibujada redibuja el *modelo*, porque cambia mi capacidad de percepción.

El modelo se vuelve defectuoso mientras lo dibujo. Las marcas que voy haciendo en el papel estropean la imagen que tengo en la cabeza. Y así, dado que no se puede tocar, que cambia en cuanto intento fijarlo en el papel, que no se limita a transcribir algo que está en el mundo, que nunca puede devolverme aquello que alguna vez amé, por todo ello, el dibujo es una expresión muy intensa del defecto de la distancia.

Por eso me interesan los dibujos que encogen. Permíteme que saque ahora mi ejemplo insidioso. Cuando David Sylvester le preguntó a Giacometti sobre la delgadez de las esculturas que había hecho sin modelo, Giacometti le respondió: “Se estrechan a pesar de mí”. Y luego añadió: “Cuando se hacen del natural, no pasa tanto”. Los modelos oponen resistencia a la mirada que los adelgaza, que los encoge, como si se resistieran al deseo de Giacometti de dejarlos ir.

Ahora estoy tejiendo algo, uniendo tu pregunta sobre la tensión a la mía sobre el encogimiento.

En el Art Institute de Chicago tenemos uno de los retratos que hizo Giacometti de Isaku Yanaihara. Desde lejos parece un retrato de medio cuerpo contra un fondo lechoso. Resulta que la lisa pintura del fondo está compuesta de muchas capas translúcidas cuyo objetivo era

cubrir unos contornos que Giacometti había rechazado, a favor cada vez de una cabeza más y más pequeña.

Giacometti era muy quisquilloso con respecto a la posición del caballete, del lienzo y de la silla en la que se sentaba Yanaihara, y puso unos trozos de arcilla roja bajo el bastidor para mantener el lienzo siempre en el mismo ángulo. Nada de esto le ayudó a anclar la figura: seguía encogiéndose. El principio de su encogimiento queda claro en la docena de dibujos preparatorios, pues en ellos todavía se ven muchas de las líneas rechazadas. Lo que importaba era la relación que había entre la cabeza y los bordes del dibujo. Por eso los dibujos tienen bordes dibujados y líneas semejantes a cerillas dispersas dentro de estos...



(Perdona por este pequeño pastiche.)

Lo que yo me imagino es que Giacometti dibujaría una línea corta para marcar el lado de la cara de Yanaihara, y luego otra para determinar el marco de la escena. Puede que al trabajar rápido fijara tres o cuatro de estas líneas al mismo tiempo. Pero entonces, al pasar la mirada de las marcas a los puntos de referencia, y a la inversa, vería discrepancias. Problemas. La cara era demasiado grande. Así que hizo nuevas marcas, encuadrando una cara más pequeña. Y así, Yanaihara se inclinó, se encogió y se hundió hacia el borde del marco. Y al encogerse y resbalar, fue *desapareciendo*: de vuelta al espacio, se desvaneció en el tiempo y tal vez en la imaginación, desapareció de la memoria firme y

avanzó hacia el recuerdo vago. En algún momento, Giacometti abandonó este dibujo y empezó otro.

Creo que todo esto es muy complejo y en la bibliografía apenas se menciona (con ciertas excepciones; Sylvester es una de ellas). Es importante hacer notar que estos dibujos son extremadamente tensos: como dices, un signo de que el objeto se resiste. En el caso de Yanaihara había una buena razón para resistirse, dada su extraña amistad, basada en la filosofía, y especialmente dado que, en cierto momento de su relación, Yanaihara tuvo una aventura con la mujer de Giacometti.

¿Será este el camino que nos adentre en la vida fantasma de los dibujos? Eso espero, porque el tema es de máxima importancia y apenas se entiende.

Saludos,
Jim

Quincy, 17 de febrero de 2004

Querido James:

No sé. No veo claro eso del “defecto de la distancia”. Como idea es aguda e ingeniosa... ¡Qué buena respuesta! Pero no creo que valga como fundamento de una teoría o que sirva para explicarla, porque el término no está bien concebido. ¡Sin distancia (espacio) no habría nada! Si pensamos sobre la pérdida y el dolor que conlleva, nos encontramos frente a frente con la ausencia. Pero la ausencia no significa necesariamente distancia. Ausencia solo significa que algo no es visible aquí. (Deja abierta la cuestión de ser *invisible* aquí.)

Podemos contemplar a Giacometti de otra manera. Esas figuras suyas que se ha dado en calificar de “encogidas” no están a punto de desaparecer o de irse. Al contrario, están más irreductiblemente ahí que muchas otras figuras. Reducidas a una esencia, están esencialmente ahí. (Esta es una de las razones por las que nos obsesionan.)

Hubo una conversación con Alberto G. que fue más o menos así:

—¿Adónde deben ir las esculturas cuando salgan del estudio? ¿A un museo?

—No, entiérrenlas, así servirán de puente entre los vivos y los muertos.

Podemos verlo de otra manera. Cuanto más han “encogido” las figuras, más cargado con su presencia está el espacio que las rodea. La carga espacial de una presencia (de un modelo, de un árbol, de una montaña, de una fruta) era lo que más preocupaba a Alberto G. desde el principio. Es visible en todos sus dibujos a lo largo de su vida.

Sus figuras habitan invisiblemente el espacio que las rodea. Y por eso, en cierto sentido, no tienen contornos, ni fronteras.

Si lo que rodea a una figura es el “fondo”, lo más seguro es que la

figura esté muerta. Lo que rodea a una figura es “la receptividad” de su presencia y su energía. Por eso las líneas en el dibujo, si son tensas, siempre irradian, empujando y tirando en direcciones opuestas. ¿No?



Cuando hablaba de la resistencia de los objetos materiales o de los seres vivos, pensaba en la lucha necesaria para su supervivencia física. Un edificio resiste la fuerza de la gravedad, un árbol resiste el viento, un animal resiste el frío, las piedras resisten el agua. Finalmente, el edificio acaba derrumbándose, el árbol arrancado de raíz, el animal muerto y las piedras reducidas a arena. Esta es una ley que se aplica a lo real, no a lo virtual. Dibujar algo bien es tocar su resistencia.

En mi modesta experiencia, el ser o la cosa que dibujo nunca deviene defectuoso, sino que con frecuencia es el dibujo el que puede serlo. El dibujo no consigue abrazar la presencia.

Estamos de acuerdo en que dibujar es una actividad cuyo objetivo es reconocer y tal vez reconciliar una contradicción aparente: la que se produce entre presencia y ausencia. (Este es el sentido de nuestra correspondencia.) Todas las observaciones que he hecho más arriba solo son matices. Y ahora, tal vez, es adecuado volver a lo más esencial.

Dibujar es implicar a lo que no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde. El dibujo trata de una compañía que, allende o fuera del dibujo, enseguida se hará invisible o terminará por hacerse invisible. Por eso los dibujos, aunque incluyen, o tratan de incluir, una presencia, se ocupan de la ausencia. Pero ¿dónde está lo que está

ausente? ¿Muy lejos y perdido en la distancia, o aquí, pero invisible (aparte de en el dibujo)? Yo creo en la segunda posibilidad.

Puede que te preguntes por qué me refiero al dibujo todo el tiempo más que a la pintura, la escultura, el vídeo o las instalaciones.

Y yo te contesto: porque los otros medios poseen una corporalidad de la que carece el dibujo. Y, en consecuencia, este constituye una expresión más pura de aquello de lo que estamos hablando: ¿dónde está ahora aquello que hemos visto físicamente y físicamente ha desaparecido?

Me parece a mí que los dibujos —ya sean las figuras “encogidas” de Giacometti o las exageradamente sustanciales de Rembrandt— no se lamentan de la distancia, sino que responden al unísono: AQUÍ. Y esto no es arbitrario. No tiene nada que ver con una pedantería llamada Dibujo. Se refiere a la estructura esencial del espíritu humano, sin el cual no habría posibilidad de reconocer la distancia. Los dibujos ofrecen hospitalidad a una compañía invisible que está con nosotros.

Saludos afectuosos,

John



Yves Berger, *Bosque*.
Langosta y tres peces

Un diálogo entre John e Yves Berger

¿Dónde estamos cuando dibujamos, Yves? No me refiero al sentido más literal de la pregunta. Cuando dibujas tus árboles, estás en el bosque, con ellos. Cuando dibujo un pez, estoy en el porche de una casa del extrarradio de París y el pez está en el suelo. (¿Te acuerdas de cuando dibujamos un pez allí juntos y vino el gato y meó encima del

dibujo?) Cuando los dos dibujamos un retrato del mismo amigo, estamos o bien en tu estudio o sentados a la mesa de la cocina, después de comer. Eso está claro. Lo que quiero decir es: ¿dónde estamos, en espíritu, durante el acto de dibujar? ¿Dónde estás tú en esos momentos, unos momentos que sumados equivalen a tanto tiempo que podríamos pensar en ellos como en otra vida?

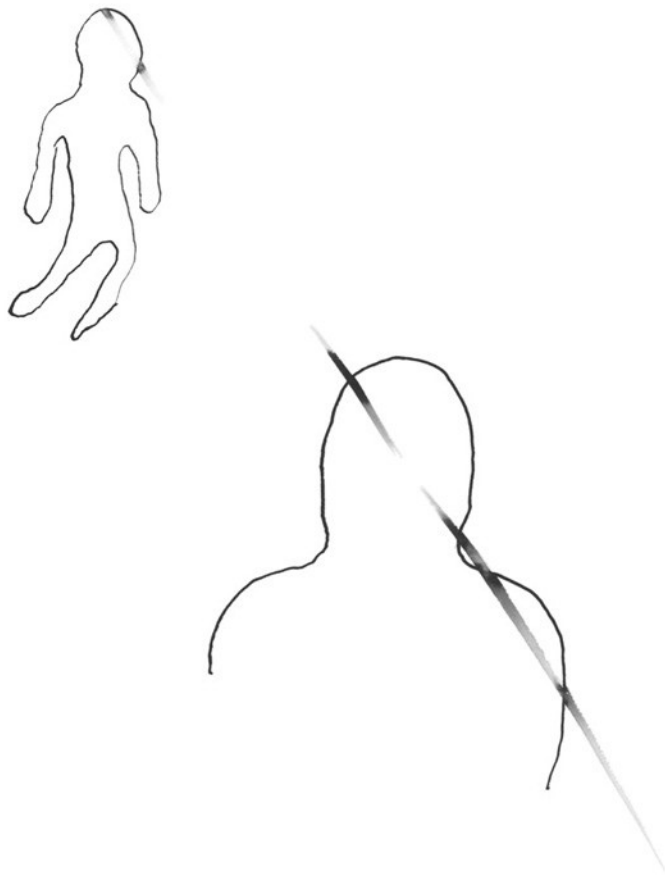
Cada tradición pictórica ofrece una respuesta diferente a esta pregunta. Por ejemplo, la tradición europea, desde el Renacimiento, sitúa al modelo *ahí*, al dibujante *aquí*, y el papel en algún lugar entre ambos, al alcance de la mano del dibujante que observa el modelo y anota en el papel que tiene delante de él lo que ha observado. La tradición china dispone las cosas de otra manera. La caligrafía, el rastro de las cosas, está detrás del modelo, y el dibujante tiene que buscarla, mirando *a través* del modelo. Entonces repite en el papel los gestos que ha visto caligráficamente. Para el chamán del Paleolítico, que dibujaba en las cavernas, era también distinto. El modelo y la superficie del dibujo estaban en el mismo lugar, llamando al dibujante para que se acercara y los viera y luego trazara, con la mano en la roca, su presencia.



Yves Berger, *Langosta*.



John Berger, *Tres peces*.



Me acuerdo muy bien de cuando el gato se meó en nuestro dibujo, papá... El color del papel cambió ligeramente, se oscureció.

Si no distingo tres tipos de espacio, no soy capaz de responder a tu pregunta. Tú describes dos, el lugar en el que dibujamos (una habitación, un prado, etc.) y el lugar en el que nos sitúa el dibujo (distinto en cada tradición pictórica). Pero ¿no hay un tercer tipo de espacio? ¿No hay un espacio en el que se sitúa el movimiento entre quien está dibujando y lo que dibuja?

Yo siento el proceso de dibujar como si fuera un circuito eléctrico: algo pasa a mí desde aquello a lo que estoy mirando y a la inversa. Hay un intercambio entre yo y el modelo. Y cuando las condiciones son las propicias, cuando está todo “conectado”, este flujo me transporta. Ahí es en donde estoy yo, pero ¿puedo seguir diciendo yo? Ese flujo es muy impersonal. Y no se detiene nunca, de modo que no se puede situar. Independientemente de si estás dibujando del natural o a partir de una sensación, la cuestión es la misma: ¿cómo ir y venir casi

simultáneamente? ¿Sientes tú lo mismo?

¿Cuál fue la última cosa a la que te sentiste conectado?

¿La última cosa a la que me sentí conectado? Anoche, hacia las doce, estaba dibujando un retrato de Michael O. Él estaba relajado, bastante cansado, también; escuchaba música, el nuevo CD de Tom Waits. El primer dibujo, como suele suceder, me salió fatal. Escrupuloso con los detalles y completamente infiel al conjunto. Dibujaba con cobardía y, en lugar de su valerosa cara, me salió una cara de hombre cobarde. Asustadizo, la cara de alguien que rechaza lo imprevisto. El segundo retrato me salió un poco mejor. Ya no miraba a su cara, sino que empecé a trazar torpemente cómo había llegado a ser como era. La distancia entre los rasgos —entre el lóbulo de la oreja y la comisura de la boca, entre la aleta derecha de la nariz y la parte izquierda de la barbilla— no es un espacio que pueda medirse (en centímetros), sino en tiempo (décadas o segundos). La cara se convertía en toda una vida. El tercer dibujo me volvió a salir mal. Un fracaso, pero un fracaso diferente del primero. No expresaba cobardía, es decir, no se negaba a aceptar lo evidente. Era simplemente tímido. Todavía no se mostraba completamente abierto a la sorpresa, pero tampoco la rechazaba.

Te preguntaba que dónde estamos cuando dibujamos. Se diría que la pregunta espera una respuesta espacial, pero ¿no podría ser temporal? ¿No es el acto de dibujar, así como el dibujo en sí mismo, más *devenir* que *ser*? ¿No es un dibujo lo opuesto a una fotografía? Las fotografías detienen el tiempo, lo capturan; mientras que los dibujos fluyen con él. ¿Podríamos decir que los dibujos son torbellinos en la superficie de la corriente del tiempo? Utilizabas la idea de la corriente eléctrica, pero ya se trate de la electricidad o del agua siempre es un flujo. Y dejarse arrastrar por la corriente significa abstraerse... transportarse.

Al mismo tiempo, si no es un proceso de corrección continua, el dibujo no es nada, y para corregir uno tiene que pararse y observar, y no dejarse transportar. ¿No es desconcertante?

Desconcertante. Ni que lo digas. ¿No son siempre las cosas más complicadas o más sencillas de lo que parecen? Si las cosas no fueran desconcertantes, ¿para qué íbamos a intentar aclarar con nuestras pobres palabras y con nuestras pequeñas vidas lo que sentimos?

Dibujar es ese movimiento continuo, ese constante avanzar y retroceder, entrar y salir. Dejarse transportar también implica que tenemos que adaptarnos a la corriente. Sumergirnos en el momento adecuado, respirar cuando corresponde y volver a sumergirnos.

Marc T. me contó una vez la historia de una mujer internada en un psiquiátrico. No me dijo qué nombre le habían dado a su locura. Todos los días extiende un rollo de papel de extremo a extremo de su habitación. Entonces empieza a dibujar en el papel, avanzando lentamente hacia el otro lado. En cuclillas, con un carboncillo en la mano, entre sus pies, dibuja una línea continua, que cambia

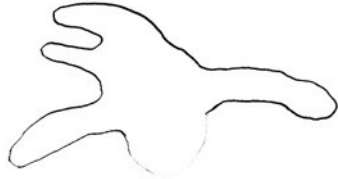
continuamente de dirección, pero que poco a poco se va aproximando al otro extremo. Observa intensamente “dónde está” y quizá eche de vez en cuando un vistazo “hacia dónde va”, pero nunca se vuelve. Jamás.

Cuando llega al otro extremo, tira el papel y al día siguiente extiende un rollo nuevo.

Los niños experimentan el dibujo de manera parecida: juegan. No les interesa el resultado. Los niños construyen cosas por el placer de construirlas, no para poseerlas.

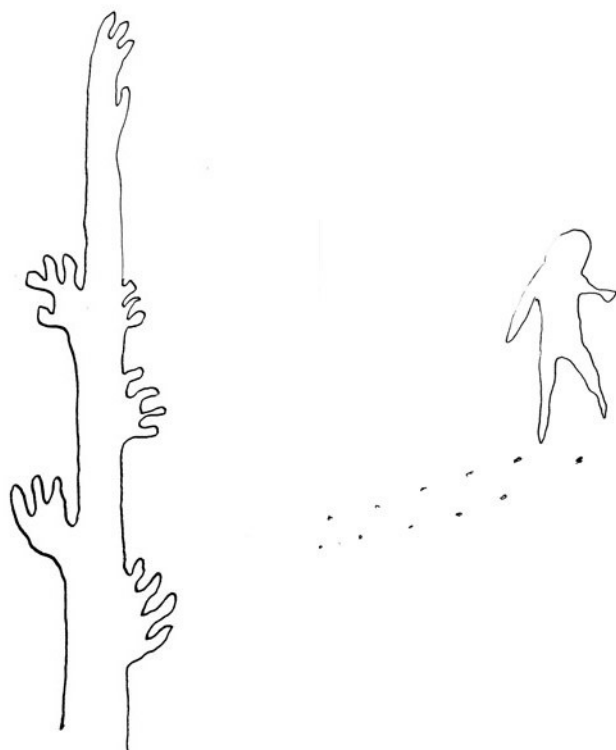
Sería estupendo que pudiéramos hacer lo mismo, pero tenemos que admitir que no nos es posible. Como adultos no podemos olvidar que nuestras acciones tienen resultados. Y no podemos olvidar lo malos que pueden ser esos resultados. Somos conscientes de ello y por eso estamos divididos. No podemos estar completamente en la corriente. Tenemos que mirar atrás e intentar comprender algo acerca de dónde hemos estado. Desarrollamos una experiencia que nos permite corregir. Corregir los malentendidos que genera nuestra conciencia.

Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco, un animal, una montaña. Pero sí podemos *hacernos* montaña. Y con un poco de suerte incluso podemos hacernos el aire que envuelve la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos. Creo que este ha sido uno de mis sueños, el sueño de un chaval nacido en las montañas: volar en círculos mucho más alto que las montañas.



Últimamente me fascina Henri Rousseau. Siempre me había tropezado con sus pinturas, pero nunca me había detenido en ellas. Ahora creo que las conozco. Y él lo explica así: “No hay nada que me haga más feliz que contemplar y pintar la naturaleza. Te puedes imaginar que cuando salgo al campo y veo el sol por todas partes y todos los verdes distintos y las flores, me digo: todo esto es mío, de verdad”. ¿No está Rousseau diciendo de algún modo que cuando está mirando y pintando un paisaje en cierto modo está deviniendo ese paisaje?

Hoy fui a pasear por el bosque y me dieron ganas de pintarlo.
¿Y tú?



Veo a la mujer dibujando acucillada en el rollo de papel de un lado al otro del cuarto. Hace muchos años “di” clases de pintura por un breve tiempo en un hospital psiquiátrico. Con esto quiero decir que distribuía los materiales, mostraba mi asombro, aplicaba fijador sobre los dibujos a carboncillo o a tiza, escuchaba y a veces dejaba que un escultor me llorara en el hombro. Y como dices, una vez que se alejaban, se dejaban llevar. Otra cosa que recuerdo es su compasión por el otro. Podían pelearse, incluso podían intentar matarse. Pero todos aquellos que no estaban completamente catatónicos, sabían que compartir el dolor ayudaba. Vivían casi enteramente en el presente. Y lo que pintaban, modelaban o dibujaban no tenía pasado ni futuro. Esto se percibía enseguida, aunque sus caligrafías y sus gestos eran muy diferentes. Eso era lo que definía todo su trabajo: esa falta de pasado o futuro. Una vez que se dejaban llevar por la corriente no podían salirse y verla pasar. Y, por consiguiente, no tenían sentido de la permanencia. En el caso de Rousseau, *El Aduanero*, sucede exactamente lo contrario, ¿no? Hay en él un sentido de la permanencia muy misterioso, casi se podría decir de la eternidad.

¿Cómo *contienen* el tiempo los dibujos? Cada dibujo tiene un tipo, una escala del tiempo diferente. En tu gran dibujo del bosque, el tiempo parece prolongarse. Es muy diferente del tiempo en tu *Retrato de Melina con la mano*. Y los dos son muy distintos del de cualquiera de tus dibujos de paisajes de colinas. Podríamos suponer que la diferencia

reside en el tema: la cara de un bebé o un bosque. Pero no creo que venga de ahí. ¿No tiene algo que ver con la relación entre las líneas y el espacio que crean en el papel? No sé. ¿Podría deberse a ese “hacerse” del que hablas? En los paisajes de colinas “te haces” águila volando sobre ellas. En el bosque “te haces” leña. En el dibujo de Melina “te haces”, “devienes” su propio acto de mirar.

Me gustaría comentarte algo sobre esos dibujos tuyos que yo llamo “dibujos alfabeto”. ¿Por qué los llamo así? En primer lugar, porque en muchos casos están hechos sin levantar el lápiz o el pincel del papel, y en eso se asemejan a la escritura china, a los criptogramas. Muestran una caligrafía continua, fluida. En segundo lugar, porque si colocas varios de estos dibujos en fila, sugieren una frase, o una historia, o una palabra, como OCASO, CONÍFERA. Y además siempre dices que te gustaría verlos en un libro, con un lector pasando las páginas, más que detrás de un cristal y colgados de la pared.

Si pienso en la obra de nuestros maestros (europeos), veo cierta hermandad en ellos con algunas obras de Paul Klee. Aquella famosa formulación suya que decía “el dibujo ha salido a dar un paseo con la línea” se ajusta a los “dibujos alfabeto”. Hay una diferencia, no obstante. Los dibujos de Klee están más compuestos, más orquestados, como piezas de música escritas, mientras que los tuyos (tal como yo los veo) se acercan más al canto de los pájaros. Parecen sonidos *fonéticos*... pero son visuales.

A estas alturas llevas hechos cientos de estos dibujos. Sé que muchas veces los haces de noche, o de madrugada, mientras cuidas a Melina, que se ha despertado con el canto de los pájaros. ¿Serán meditaciones al empezar o al acabar el día? Pero meditación es una palabra demasiado pesada. Y los dibujos tienen una rapidez similar al lenguaje de signos de los sordomudos.

He estado trabajando toda la tarde en el estudio. Siempre escucho los mismos pocos CD; no es que los escuche exactamente, sino que más bien los pongo para tener un sonido de fondo de apoyo. El aislamiento que crea me ayuda a concentrarme, a viajar en la obra.

Todavía me ronda en la cabeza la letra de una canción de Nick Cave, y pienso si un dibujo llega a estar terminado alguna vez. La letra dice así:

“Todo avanza hacia su final
todo avanza hacia su final
ni lo dudes”.

Los dibujos solo pueden empujarse hasta su extremo. Cuando algo empieza a aparecer en el papel, te pide que te desprendas de lo innecesario y clarifiques lo esencial. Pero al cabo de un rato te das cuenta de que no puedes acercarte más a lo que te pide el dibujo sin cambiar su naturaleza y, por consiguiente, su propia identidad, que es precisamente aquello que andabas buscando. Solo se puede utilizar la palabra “acabado” para decir que hemos llegado lo más cerca posible

de la propia identidad del dibujo. Aparte de eso, no puedo imaginarme qué significa “acabado” en este contexto, si es que significa algo.

Mis dibujos alfabeto: Alex me dijo que en algunos de ellos, tal vez en los que tienen más fuerza, percibe a qué hora del día tiene lugar la historia del dibujo. En este, me dijo, es justo después del mediodía. Yo sonreí.

En el caso de algunos dibujos, solo con mirarlos todavía podemos volver al momento de su realización, aunque haya pasado mucho tiempo. Cuando vuelvo a mirar mis dibujos del bosque, no es que me recuerde a mí mismo dibujando los árboles, lo que recuerdo es el efecto de los árboles en mí. Y esto es lo que sentí cuando luchaba con el papel en el suelo cubierto de hojas. En algún lugar entre el ser del bosque y mi propio ser, ahí en la blanca superficie del papel había un punto de encuentro. Por supuesto, nunca llegué a alcanzarlo. Solo lo intenté, y volveré a intentarlo; volveré a intentar llegar lo más cerca posible de lo que no soy.

Si piensas en tu dibujo más antiguo, el primero que hiciste (aquellos de los que no te acuerdas no cuentan), ¿a qué te recuerda? ¿A qué hora del día lo hiciste? ¿Tenías hambre?

Sí, puedo pensar en mi dibujo más antiguo. Seguro que antes hice muchos otros, como la mayoría de los críos, dibujos que he olvidado. Supongo que tendría seis años, tal vez cinco, puede que siete, pero pongamos que eran seis. (Recuerdo que me gustaba la forma del 6. El 5 era una pócima, y el 7, que todavía estaba por llegar y que en Inglaterra se escribe sin raya, el 7 era demasiado flaco.) El dibujo era del *Queen Mary*, el trasatlántico que acababan de botar por entonces. Tenía tres chimeneas y en esa época era el buque más grande del mundo. Mi dibujo estaba más o menos basado en las fotos, o incluso ilustraciones, que había visto en el periódico. Era un dibujo limpio, cuidadoso, hecho a lápiz y coloreado con verde, rojo y azul, creo. Para ser un dibujo infantil, mostraba muy poca imaginación, y se diría que yo intentaba ser mayor. Poco salero y nada de libertad obvia. Pero puede que tuviera una calidad: el maestro lo escogió y lo elogió mucho, para mi sorpresa. (El orgullo me duró una semana.)

Cuando empecé el dibujo, enseguida me di cuenta de que el reto no era el barco, ni tampoco el penacho de humo que salía de una chimenea, sino el mar. El océano. ¿Cómo hacerlo profundo? ¿Cómo dibujar las olas? ¿Cómo mostrar el buque dividiendo las aguas y surcando las olas? Y todo con un lápiz, que no es un medio líquido. No sé lo que hice, pero me tiré mucho tiempo dibujándolo. Puede que trenzara las aguas, como si fueran cabello azul. Recuerdo que utilicé el azul más oscuro posible, el verde más claro, y la mina del lápiz, que, inesperadamente, fue lo que realmente dio lugar al mar: brillante y sinuosa y entrelazándose con todo lo demás. Y supuse que si el mar me salía bien, y si conseguía hacerlo llegar hasta el horizonte, el cielo me saldría solo. Y así fue. Lo que recuerdo con más claridad es que, por

entonces, como muchos otros chicos, quería ser marinero. Y durante las varias horas que pasé dibujando, eso era lo que me imaginaba: mi futura vida en el mar. ¿Me preguntas que qué hora era? Las once de la mañana. El punto del día con más distancia a su alrededor. Las 11 de la mañana tienen un horizonte de 360 grados. ¿Me preguntas si tenía hambre? Sí. Mucha. En primer lugar porque, bajo ciertas circunstancias, en el mar, la comida está racionada; y en segundo lugar, porque en la clase escolar en la que estaba dibujando el *Queen Mary* no me darían la galleta de media mañana hasta que no terminara el dibujo. ¡Y yo no podía apurar al mar! A mi manera infantil, quería hacerme mar. Y la galleta se haría entonces galleta marinera.

¿Te acuerdas de cuando dibujamos juntos las aguas del Doubs? ¿Por dónde vas del diario de Delacroix? (Delacroix dibujaba de forma semejante a como Liszt tocaba el piano.)

Me imagino el buque y paladeo la galleta marina. A Liszt apenas lo conozco, conozco *The Piano Has Been Drinking*, de Tom Waits, pero poco más. Tampoco he visto muchos dibujos de Delacroix, pero sus palabras me resultan familiares. Cuando las leo, me llegan de la misma manera que las tuyas. Transmiten el mismo tipo de energía, esa obsesión por buscar y decir, una y otra vez. Delacroix afirma que los dibujos deberían ser capaces de hacer creer al espectador que nunca ha oído el canto de un ruiseñor o que nunca ha visto la inmensidad del océano. Por supuesto, Delacroix sabía que todo había sido hecho, dicho, representado y pintado antes, pero nunca lo bastante. Nunca lo bastante porque se pueden decir más cosas sobre la naturaleza que cosas hay en la naturaleza. Tenía veinticinco años y estaba navegando cuando escribió esto en su fascinante diario. Con frecuencia se escribe notas a sí mismo, recordándose cómo debe actuar, en principio, para hacerse mejor persona y artista. Menos sexo y más dibujo. Unas líneas más abajo describe cómo se apodera de él el deseo por la modelo y termina llevándolo a la cama con ella. Escribe sobre lo importante que es copiar a los maestros y estudiar atentamente, con un lápiz, sus obras.

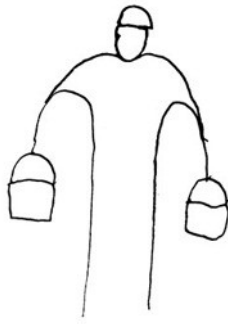
Las aguas del Doubs: todavía guardo en algún lado algún cuaderno con los dibujos. Reflejos. Agua verde que fluye sobre rocas más verdes todavía. Seguimos el río en moto, un peregrinaje de tres días (¿o dos, tal vez?) hasta el pueblo natal de Courbet. O su río natal, diría yo. ¿No estábamos más cerca de él dibujando las orillas del río que visitando su casa?

De paquete en la moto, por la carretera hasta el fondo del valle, me enseñaste que dibujando podemos llegar a ser buenos amigos de los muertos. ¡*Bonjour monsieur Courbet!* Por entonces, claro está, no pensaba esto; sencillamente me ponía la mar de contento pensar que aquella noche iba a escoger mi pescado favorito en el restaurante.

El primer dibujo que recuerdo es de una langosta. A carboncillo. Mis manos todas tiznadas, y la lengua apuntando por la comisura de la

boca, como la tuya. Atento y decepcionado. Dijiste que te gustaba. Yo no te creí. O más bien, creí que eras sincero, pero que te equivocabas: no era bueno, no era lo que yo quería. Me puse triste, o más bien me sentí muy desdichado cuando salimos de aquel acuario. Otro mundo. No recuerdo en qué ciudad era. Pero no olvidaré nunca tu confianza en lo que yo había hecho. Si cierro los ojos, vuelvo a ver la luz a través del agua, detrás del cristal, iluminándonos a nosotros y a nuestros cuadernos.

Te envió un hombre con dos cubos de manzanas, uno en cada mano. ¿Da la sensación al mirar el dibujo de que hace esto mismo todos los años, porque todos los años tiene que recoger la fruta? ¿O estoy loco?



¿Loco? No tan loco como aquel otoño cuando volviste del bosque con tus dibujos. Ahora me parece que llovió todos los días que estuviste allí. Te veo con las botas, la gorra, las ropas empapadas, los puños remangados. Saliste de la furgoneta y abriste la puerta trasera. En el suelo había media docena o más de hojas de papel, grandes como manteles, empapadas igual que tú y rasgadas en muchos puntos. Las sacamos una a una de la furgoneta, con el mayor cuidado, las pusimos en una pendiente cubierta de hierba y las lavamos con la manguera. Estaban llenas de hojas, de ramitas, de pinaza, de tierra; lo normal, puesto que las habías dispuesto para dibujar sobre el mismo suelo del bosque. La presión del agua de la manguera barrió todo aquello del papel. Pasados unos días, los dibujos se secaron, y tú arreglaste los

rasgones en el papel poniéndoles celo por detrás. Ya en el estudio seguiste dibujando con carboncillo lo que habías trazado en el bosque. ¿Autorretratos de los árboles bajo la lluvia?

Diferente de estar sentado a la mesa de la cocina con Melina en tus rodillas dibujando los dibujos alfabeto, ¿o no?

¿No se parecen los pensamientos a una maraña de cordeles enredados? Primero tengo que separar el que quiero, luego deshacer los nudos y finalmente enrollarlo adecuadamente. Y hoy mi cabeza es un caos. (¡Fiebre del sábado noche!)

Así que solo algunos detalles. Empecé los dibujos alfabeto en una época en la que no podía trabajar en mi estudio. Tenía demasiadas cosas que hacer fuera. Melina tenía un año. Vivir con ella afectó profundamente a mi manera de ver las cosas. Hizo que todo pareciera más sencillo. Sus necesidades infantiles revelaban aquello que era esencial en nuestro entorno.

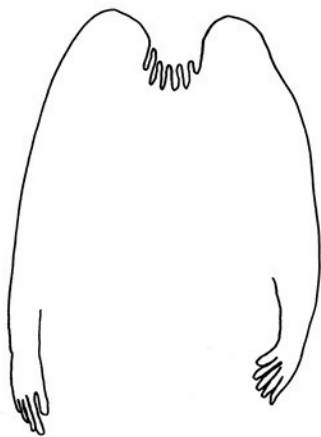
Fue en esas condiciones como una noche empecé esta larga historia en esas hojas de papel. (El formato del papel contribuye a su parecido con la escritura.) ¿Cuál es su contenido? No lo sé realmente... Un día, cargado de cosas, que he dejado atrás; una callada frustración por no ser capaz de pintar; el deseo de hacer algo para mi hija; una manera de mirar a las cosas a través de sus ojos; una larga noche por delante, cargada de sueños. Entonces llegaron los dibujos, inesperadamente. Toda una parte de mi vida (de mi corta vida) que se abría bajo mis pies. Y ahora que vuelvo a pintar en el estudio, veo hasta qué punto aquellos dibujitos hicieron temblar y entristecieron al gran lienzo.

Dices que parecen fonemas, pero visuales. Y Joseph Beuys dice que hablar puede ser una forma de escultura. Si retuerzo juntos estos dos hilos, podría decir que los dibujos son sonidos esculpidos. Puede que parezca una locura, pero cuando estoy trabajando en una superficie bidimensional, siempre tengo la sensación de que estoy en un espacio tridimensional. Todos mis gestos tienen lugar en el aire. ¿No tiene el dibujo más que ver con la escultura que con la pintura? No hace falta que me contestes a esto. Cuéntame la historia de una mujer y un hombre que dibujan en la misma hoja de papel...

En cierto modo, los propios dibujos cuentan la historia mejor de lo que pueden hacerlo las palabras. Puede que sea importante que Marisa y yo no compartamos una lengua, ni hablada ni escrita. Cuando estamos juntos, una gran parte de la comunicación es con gestos, con diagramas dibujados o con actos. Los dos leemos las cartas del otro con un diccionario. Creo que estábamos buscando un lenguaje común. Y terminamos encontrando en el dibujo una manera de dialogar. A veces dibujamos juntos en el mismo sitio, el papel en el suelo. Pero lo más frecuente es que nos enviemos una y otra vez el papel por correo.

Antes de empezar a dibujar juntos, de vez en cuando nos enviábamos trozos de tela o de otro material. Sin un objetivo especial,

solo porque nos los habíamos encontrado o lo habíamos comprado en algún mercado. Y sustituían a las cartas. Finalmente, encontramos el dibujo.



Nuestros dibujos me recuerdan la conexión que existe entre *papel* y *tela*. (El mejor papel se hace de tela.) Trabajamos en papel, pero en nuestra imaginación lo hacemos en tela. No me preguntes de qué tipo. Creo que varía: algodón, seda, lino, encaje, muselina, percal... a veces una venda.

Marisa se identifica mucho con los pájaros. Menciono esto porque los pájaros pesan muy poco; son livianos, como ella. Y la levedad (en este sentido) tiene algo que ver con los dibujos que hacemos juntos. Yo *no* parezco un pájaro, tal vez tengo otro tipo de levedad. En cualquier caso, cuando dibujamos juntos nuestros diferentes pesos parecen igualarse, de modo que podemos sentarnos cada uno en un extremo del balancín y mantenerlo equilibrado.

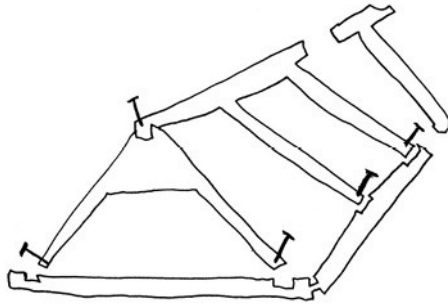
Las telas se fabrican para cubrir (una mesa, una herida, un cadáver, un suelo) y al mismo tiempo atraen la atención hacia lo que cubren. El velo es un ejemplo perfecto. Si te imaginas que el papel es tela, intentas dibujar no solo *sobre* él, sino también *detrás* de él. Nos cautiva más lo que está oculto que lo que está a la vista. Intentamos capturar cómo crece una pluma. Cómo las nubes tocan una montaña.

Cómo se enjambran las abejas. Cómo vuelven las mareas.

Ahora es casi mediodía y parece que la luz se estuviera ocultando. El cielo está más bajo que algunas de las montañas menos elevadas. Los árboles fingen que no han perdido las hojas.

Con esta luz tan escasa, no es fácil separar las cosas; todo tiende hacia un gris único e ilimitado. Si tú y Marisa estuvierais dibujando un valle en una larga pieza de seda plateada, sería así. Y si fuera un dibujo extremo, desaparecería en la niebla, la niebla que es.

Si quieres, te cuento la historia de la *charpente*.³



Me gustaría que me contaras esa historia. Seguro que es reveladora, independientemente de quién gane las llamadas elecciones en los llamados Estados Unidos.

Hoy he seguido intentando dibujar con tinta blanca sobre papel negro, utilizando tiza negra para tapar los errores o modificar (casi imperceptiblemente) el papel negro. Pasado un rato el papel negro se abre igual que el blanco. Se te acostumbran los ojos a la oscuridad. Dibujo *de búho*. Las líneas blancas parecen los ecos de un sonido, algo parecido al sistema por el cual los murciélagos se orientan en la oscuridad.

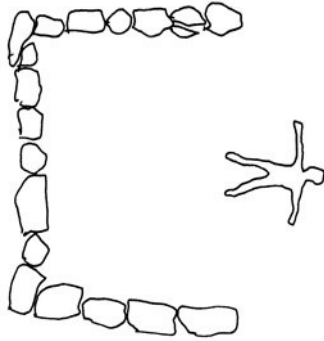
Hace siete años que Sandra y yo vivimos en esta casa, junto al bosque. Y desde que la alquilamos supimos que tendríamos que tirar una parte. Ese día ha llegado.

La casa se construyó para campesinos. Una casa era una granja. Y todas y cada una de las actividades que se llevaban a cabo a fin de sobrevivir tenían un lugar específico. En primer lugar, el establo para los animales. Al lado del establo, y para beneficiarse de su calor, la vivienda propiamente dicha. La puerta de entrada conectaba la cocina con el huerto. La habitación que estaba en el medio, *la pelle*, era el dormitorio de los padres. Las habitaciones más pequeñas venían después.



Encima estaba el pajar, y el heno hacía de aislante de la vivienda, aislaba las estancias y mantenía el calor alrededor de las camas. El suelo de madera del pajar tenía unos agujeros, cada uno de los cuales coincidía con la cabeza de una vaca, abajo en el establo, de modo que cada día le caía el forraje justo delante. Las casas tenían un gran balcón, no solo para tender la ropa, sino también para poner a secar las cebollas, las alubias, los pimientos y otras verduras. En la cocina, la chimenea era lo bastante grande como para poder ahumar un cerdo entero. Luego estaban los edificios anexos.

Tenemos un horno y un almacén (la *remise*; la palabra *remise* viene del verbo *remiser*, que significa 'guardar'). Dos pequeñas construcciones: una para cocer el pan y otra para guardar las cosas. Estas "dependencias", como las llamamos, extienden la zona de vivienda más allá de los muros de la casa. (En algún momento debió de haber también un retrete, pero ha desaparecido. No sé dónde estaba; a lo mejor juntos lo podríamos adivinar.)

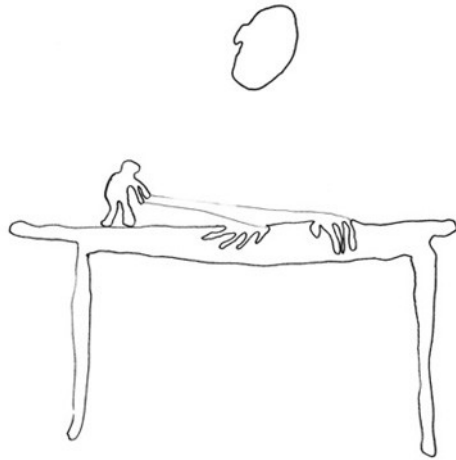


Ahora que tenemos una imagen del conjunto, puedo contar la historia de la *remise* y su *charpente*. Pero espera. Dentro del almacén, hay otro edificio de madera mucho más pequeño al que llaman “granero”. El granero está construido con unos tablones muy gruesos. Sus vigas, colocadas unas sobre otras, están ensambladas como si formaran un puzle vertical. Encajan perfectamente, y no necesitan clavos ni tornillos. El granero se construía con la idea de que resistiera, de que resistiera al tiempo y todas sus catástrofes. En él se guardan las cosas esenciales: el grano para hacer el pan, un traje de novia, las escrituras de propiedad de tu tierra, botellas de aguardiente, tarros de miel, una foto de tus padres de jóvenes... cosas que no puedes permitirte perder.

Aparte del granero, el espacio del almacén está dividido en dos niveles. El inferior, rodeado de muros de piedra, era donde se ponían a cubierto de la lluvia y de la nieve los carros y la leña. El segundo piso era la *charpente*, el bajocubierta, que durante el invierno se utilizaba como carpintería. Su suelo de madera, sus paredes de tablones y la cubierta de vigas de madera protegían al hombre y sus herramientas mientras trabajaba en otra pieza con madera procedente de otro árbol.

Es fácil ver los árboles en las vigas o recordar el movimiento del hacha. Hay quien puede adivinar de qué lado soplaba el viento dominante cuando la viga todavía era un árbol en el bosque.

Las armaduras de cubierta están construidas con trozos de madera unidos artificialmente, pero siempre hay en ellas una especie de inevitabilidad semejante a la que hace que una rama se divida en dos.



Estas estructuras crean un espacio en el que la vida está un poco más protegida y, por consiguiente, puede desarrollarse de una manera ligeramente distinta, con otro lenguaje. Y están llenas de tiempo. El tiempo que les llevó crecer a los árboles, el tiempo de talarlos, el tiempo de dejar secar la madera, el tiempo de construirlas, el tiempo empleado en meter las cosas, el tiempo de sacarlas, el tiempo de derribarlas.

Ahora ha llegado el momento de derribar. Cinco hombres con un camión y un tráiler se han llevado el granero. También se han llevado los viejos tablones que formaban las paredes de la *charpente*. (Esos viejos tablones se venden al doble de precio que los nuevos, lo que hace decir a los campesinos que el mundo está patas arriba.)

Los cinco hombres volverán la primavera que viene a terminar el trabajo. Solo quedarán las piedras y, sobre ellas, un vacío sobre el que construir algo.

Nos dio pena esta mañana cuando llamaron a la puerta y dijeron: "Tendréis que trasladar la colmena; no puede quedarse en el almacén". Pero enseguida nos sorprendió la belleza de la vista de la edificación ahora desnuda. Veíamos lo que normalmente está oculto. Los prados detrás de las paredes, los troncos detrás de las vigas, el espacio abierto, solo cubierto por el tejado. Se quedará así hasta la primavera. ¿Vendrás a dibujarlo conmigo? Si vienes, tráete el papel y la tiza negros. Lo podremos dibujar imperceptiblemente. Una última cosa: muchas de las vigas habían sido utilizadas antes en otra construcción en cualquier otro lugar. Todavía se distinguían las antiguas uniones.

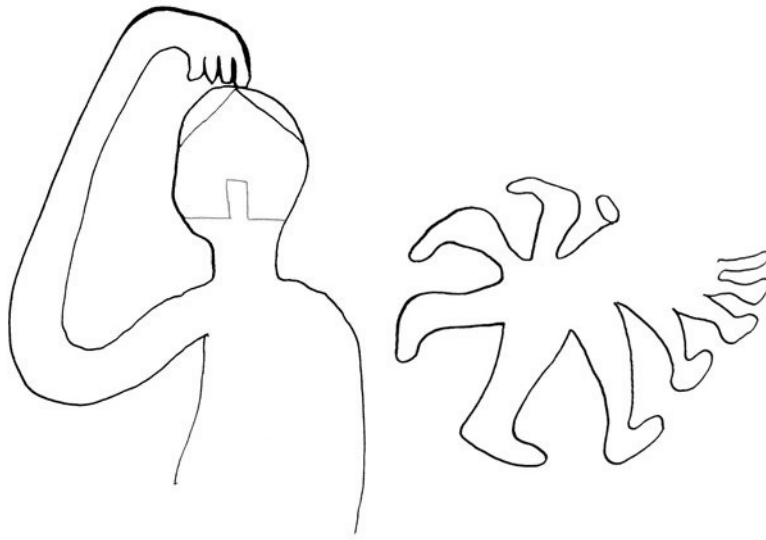
Tu historia del desván me recordó unos versos de Mahmoud Darwish:

"Hermano árbol
no pidas perdón

a quien
taló a tu madre
y a la mía”.

Está lloviendo y tengo que meter la moto en el garaje. He encontrado un nuevo libro de Adam Zagajewski, lleno de observaciones sorprendentes. Por ejemplo:

“A cierto viajero que conocía varios continentes le preguntaron qué le parecía lo más sobresaliente de todo lo que había visto. Y él contestó: el hecho de que haya gorriones en todas partes”.



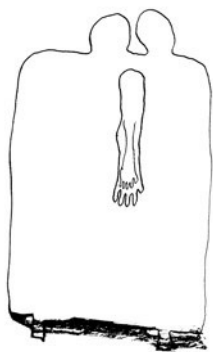
Hace unos días fui a ver a un tipo suizo para que me enseñara los dibujos que había hecho en Perú. Parece gitano y se llama Alain. Alain utiliza los dibujos de una manera muy específica: para recoger y pasar la información. Por ejemplo, se queda en una población indígena unas semanas para aprender cómo viven sus habitantes y qué sucede entre ellos y el entorno: cómo cazan, pescan, cultivan o cosechan; cómo construyen sus casas de adobe; cómo utilizan las plantas curativas; cómo queman los campos para abonarlos; cómo rezan al bosque. Alain dibuja todas estas actividades con la gente que las realiza. Les hace preguntas y les enseña las respuestas que dibuja. Y ellos dicen: “No es así exactamente... el arco es un poco más grande, la cabeza está más pegada a la flecha... Sí, ahora está bien”. Algunos que al principio se

mostraban remisos a explicarle cómo sucedían las cosas en el pueblo, cuando vieron los dibujos se ilusionaron y estaban deseosos de contarle las cosas. No podían dejar de añadir observaciones para hacer los dibujos más precisos. A veces discutían entre ellos sobre cómo se debería dibujar tal o cual cosa, de la misma manera que discutían sobre la mejor manera de hacer una tarea determinada.

Parece que no hay mucha diferencia entre subirse a un árbol para coger sus frutos y mirar el dibujo de un hombre subiéndose a un árbol para coger sus frutos.

Los dibujos de Alain no tienen el tipo de calidad que tú y yo solemos buscar en un dibujo. Obedecen a unas reglas muy sencillas. Contornos dibujados en tinta negra. Colores aplicados hasta los bordes. Alguna indicación de la textura. Parecen cómics, pero sin invención alguna. Un lenguaje vacío que la realidad se encargará de rellenar. Y, sin embargo, ofrecen sin mucha dificultad un repertorio de lo que cientos de palabras no podrían describir. Y provocan un diálogo. Un mensaje enviado desde el otro lado del mundo te llega con la misma claridad que si te lo enviara alguien sentado frente a ti en la mesa. ¡Los dibujos de Alta Velocidad de Alain!

Hace unas cuantas noches, aproximadamente a la misma hora a la que estoy escribiendo, salí a mear. Una intensa niebla gris envolvía la casa, y mis ojos, que salían de la luz, no estaban acostumbrados a la oscuridad. Alcé la vista hacia la *remise* y la vi como la había visto durante los últimos siete años. Bajo el tejado todo era negro, negro como los viejos tablones. Durante unos segundos pensé que era normal, pero entonces recordé lo que había pasado con la edificación. Y un momento después mis ojos percibieron la pendiente, ligeramente menos negra, en el lugar exacto donde habrían estado los tablones. Entonces me fui a la cama.



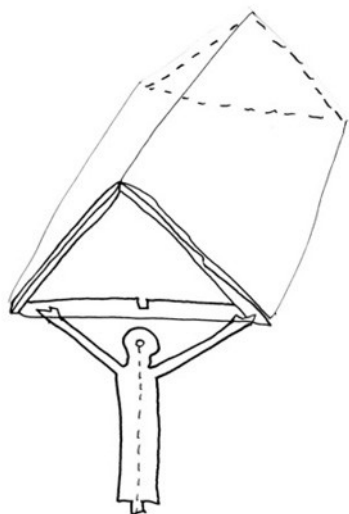
Sigo pensando en los dibujos de Alain y en los indígenas peruanos. El otro día vi unos dibujos infantiles en un periódico que eran del mismo tipo: su objetivo era transmitir el máximo de información. La diferencia es que los de los niños eran trágicos, pues relatan la guerra de Sudán, de la que habían huido. (Veinte mil niños, en su mayoría solos, llegaron a un campo de refugiados del Chad.)

La función de este tipo de dibujo seguramente corresponde a algo muy antiguo, algo relacionado con una necesidad humana básica. Es posible que la pasión actual por tomar fotos y filmar vídeos esté de alguna manera conectada con dicha necesidad. Hace una o dos semanas hablábamos de “dónde” estamos cuando dibujamos. Pero hay una cuestión existencial más básica que la gente de todas partes se pregunta en ciertos momentos, al margen de lo que estén haciendo. *¿Dónde estamos?*

No se trata de preguntar el nombre de un lugar o de un país; lo que uno quiere saber es en qué tipo de mundo, en qué tipo de escenario, como si dijéramos, estamos viviendo o en qué tipo de escenario podríamos haber caído. Puede que la información que se ofrece en la respuesta no sea práctica, sino más profunda, y que nos permita familiarizarnos, controlar y dominar, la *sorpres*a que de no ser así nos produciría cada momento que pasa. Es una manera de garantizar que lo accidental, lo azaroso no invade, amedrenta o tiraniza a la imaginación.

Cualquier *lugar* dibujado es al mismo tiempo un *aquí* y un *en otra parte*. Estos lugares no se parecen a nada; solo se encuentran en los dibujos. (La pintura es diferente porque la pintura es sobre la ausencia.) Todo lugar pintado tiene toda la particularidad y el conocimiento local de un *aquí*, y, al mismo tiempo, la promesa de un *en otra parte*, pues lo que muestra podría ser distinto, al haber dejado visibles las opciones tomadas. *Aquí* representa la necesidad; *en otra parte* ofrece libertad. La condición humana comienza cuando los dos elementos se encuentran frente a frente. Y solo el dibujo puede describir cómo sucede esto en el espacio y, por consiguiente, cómo se ensamblan —necesidad y libertad— para cobijar a la condición humana.

Tal vez: *Le dessinateur comme charpentier?*⁴



Una de las primeras preguntas que hacías era precisamente esa: ¿dónde estamos cuando dibujamos? Luego intentamos localizar los diferentes espacios implícitos en un di-bujo. Ahora nos preguntamos si la necesidad humana de dibujar no será una respuesta a la pregunta ontológica: ¿Dónde estamos?

Sin duda, por el momento, estamos vivos. Sin embargo, cada día, siempre que nos es posible, tenemos que hacer algo para hacer más real esa afirmación.

Todos los dibujos hacen trampa. Engañan a nuestros ojos con la astucia de un consumado jugador de póquer. Nadie sabe cuándo empieza o acaba el farol.

El *aquí* visto desde otra parte también nos aproxima a los sueños, ¿no? El sueño de un niño: mi pueblo visto a través de los ojos de un

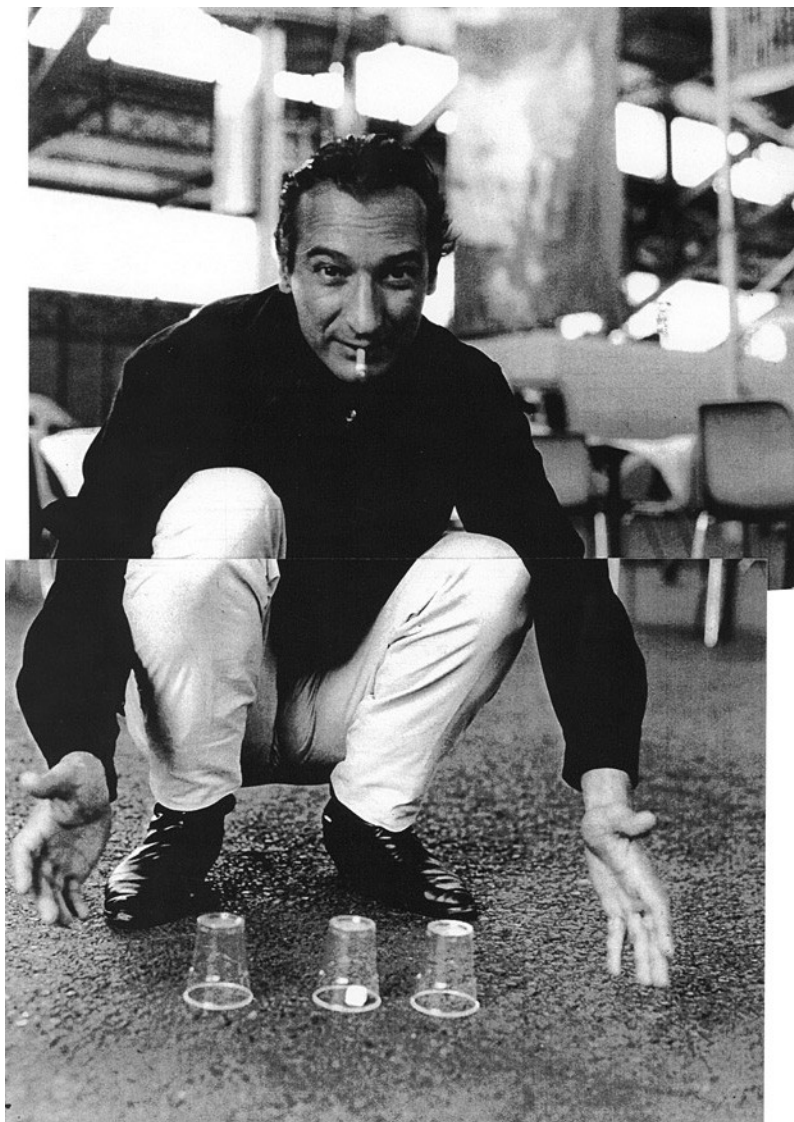
águila. El sueño de una madre: mi pecho visto a través de los labios de mi hijito. O el sueño de un abuelo: mi casa vista desde debajo de la tierra.

Los sueños también se pueden dibujar. “Dibújame un carnero”, dice el Principito.

Mi amigo Steve es hoy carpintero. En la pequeña escuela del pueblo éramos compañeros de pupitre. Por las tardes nos dejaban dibujar. A mí me gustaba ver cómo dibujaba Steve. Y lo que mejor recuerdo es su manera de pintar los árboles.

*Le dessinateur comme charpentier. Le dessin comme forêt?*5





Juan Muñoz.
Juntos

(Dos dibujos de Juan Muñoz)

¿Dónde estás?

Aquí. ¿Dónde estás tú?

Aquí.

No te veo.

¿Me oyes?

Sí. Te estoy oyendo.

¿Bien?

Como en la radio, te puedo poner más alto o más bajo.

Eso quiere decir que cuando te aburra, puedes cambiar de

emisora.

Si me aburro, apago... Tienes voz de mujer.

Sí, esta vez sí. Depende de cómo borre él.

Borra mucho.

¿Y quién no? Estoy inacabado. ¿Tú también?

¿Cómo sabe él cuándo estamos terminados?

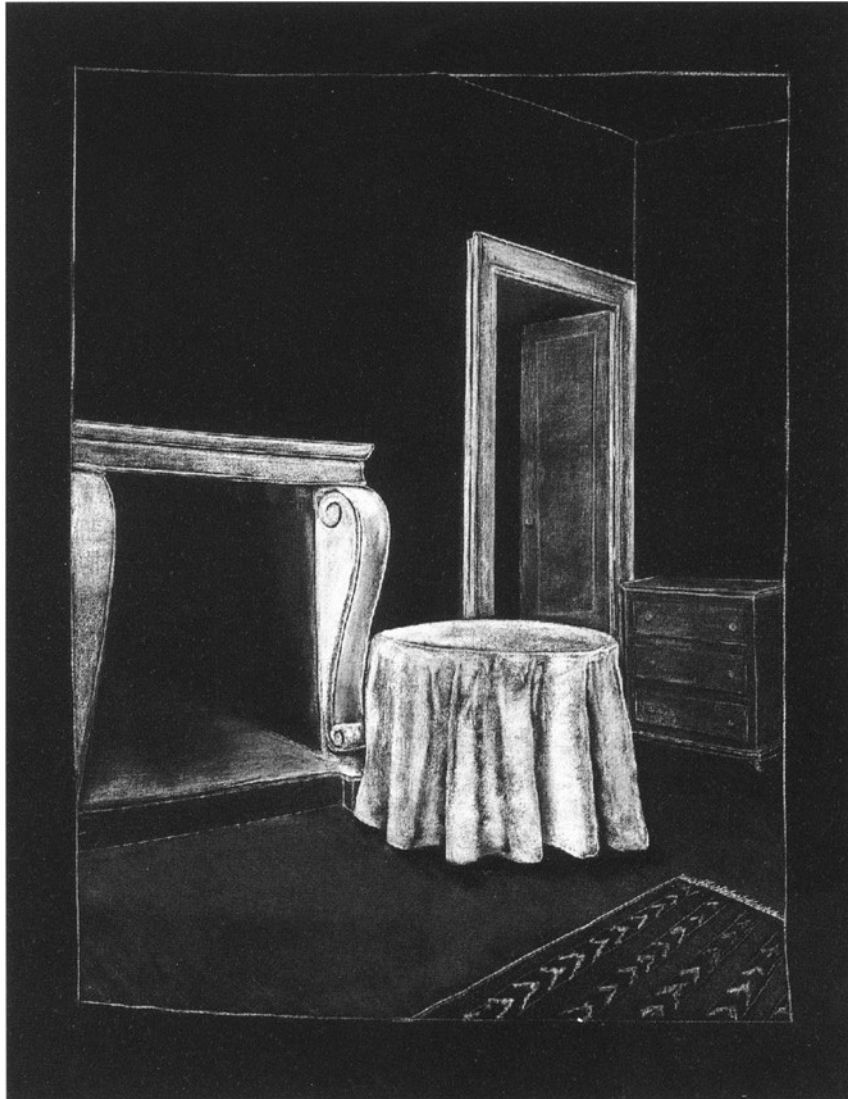
Cuando ya no puede continuar, entonces empieza otro.

A mí, por ejemplo.

O a mí.

¿Crees que Él nos oye?

Si escuchara, estoy seguro de que nos oiría, pero no creo que esté escuchando.



Juan Muñoz, *Gabardina*, 1991.

Le gustan los márgenes negros, y eso significa algo.

Algo relativo a la ausencia. Temo estar hablando para mí.

Eso es lo que hacen los dibujos, querido, hablar para sí.

¿Dónde estás?

Estoy aquí.

¿En una habitación?

En la esquina de una habitación.

¿Y qué hay en ella?

Una mesa camilla con una tela encima.

Exactamente igual que aquí. ¿Puedes describirla?

Eso es lo que hago continuamente.

Ya lo sé, pero no te veo. Dime algo de esa mesa.

Bueno, pues la tela que la cubre es cuadrada, así que cae de forma irregular y su punto más bajo está un poco a la izquierda del

centro.

¿Estás seguro? ¿No podría ser un centro exacto? Eso me vendría muy bien.

Si muevo ligeramente la cabeza hacia la izquierda, es el centro exacto.

Fantástico. ¿Y tiene cuatro patas?

Obviamente.

Claro, pero ¿cuántas son visibles?

A decir verdad... ¡una!

Perfecto. Hacia la derecha, de donde viene la luz y donde probablemente hay una ventana, la tela se riza.

¿Se riza o se rifa?

Yo diría que las dos cosas.

Le gusta la precisión, no lo olvides.

Igual da. Puede que sea una cuestión de vocabulario. Dime algo más del sitio donde la tela se riza.

Puedo ver la tela del revés, como si estuviera sentado debajo de la mesa.

¿Ah, sí?

El dobladillo, desde donde yo lo veo, está hecho de manera que forma un triángulo.

Sigue, sigue. ¿Un triángulo equilátero?

Más o menos.

La mesa podría estar en un cuarto de hotel, tiene ese aspecto de no estar en ninguna parte.

“He cartografiado una isla del Paraíso que se te parece y una casa junto al mar con una cama grande y una puerta pequeña...”

Te ha cambiado la voz.

Cito un poema de Odysseus Elytis.

¿Está Elytis contigo en el cuarto?

No hay nadie conmigo. La habitación está vacía. Era un poema que Él leyó en alto para sí mismo.

¿Cómo se llama tu hotel?

No lo sé, porque nunca he estado fuera.

El nombre debe de estar escrito detrás de la puerta de la habitación junto con las tarifas por noche (desayuno incluido).

Muchas veces hablaba del Hotel Declerq. Tenía balcones.

Una vez le oí decir que el Hotel Declerq no estaba en ninguna parte, que se lo había inventado.

Al otro lado de la habitación hay una silla de brazos.

No veo los brazos porque hay una gabardina echada encima que los cubre.

En el mío no hay gabardina. ¿De quién es, además?

Suya.

Así que la cogió al irse.

No, se la olvidó aquí.

¿Podríamos ser dos dibujos diferentes de la misma esquina?

¿Quieres decir dibujados en diferentes días? Si eso fuera así, ni siquiera estamos en el mismo tiempo. Tu ahora no es mi ahora.

Creo que el tiempo en el que estamos ahora —que no tiene nada que ver con el tiempo que Él estaba dibujando— es el mismo.

Podríamos pedir una tercera opinión. Podríamos preguntárselo a la camarera cuando entre. Oigo tintinear sus llaves en el pasillo.

¿Qué le preguntarías?

Le preguntaría de qué cree ella que somos dibujos.

Ha entrado alguien.

Vale.

Me están mirando.

Y a mí.

¿Cómo lo sabes?

¿No te has fijado en que notas cuando alguien te mira? Notas una especie de deseo en el aire.

Sí, y cuando dejan de mirarte, te puedes mover. Estirarte, fumar un pitillo. Descansar de la libertad... hasta la siguiente mirada.

Señora, quiero preguntarle algo. Cuando mira aquí, a los dos dibujos, ¿ve el mismo lugar?

Ella respondió en alemán.

Signora, dove siamo?

Ella dijo: *Qui*.

Lo voy a intentar en inglés.

Empezaste preguntádoselo en inglés.

Sí, pero respondió en alemán. Recuerda que el inglés es la lengua que utilizan los pilotos de las líneas aéreas cuando van a aterrizar.

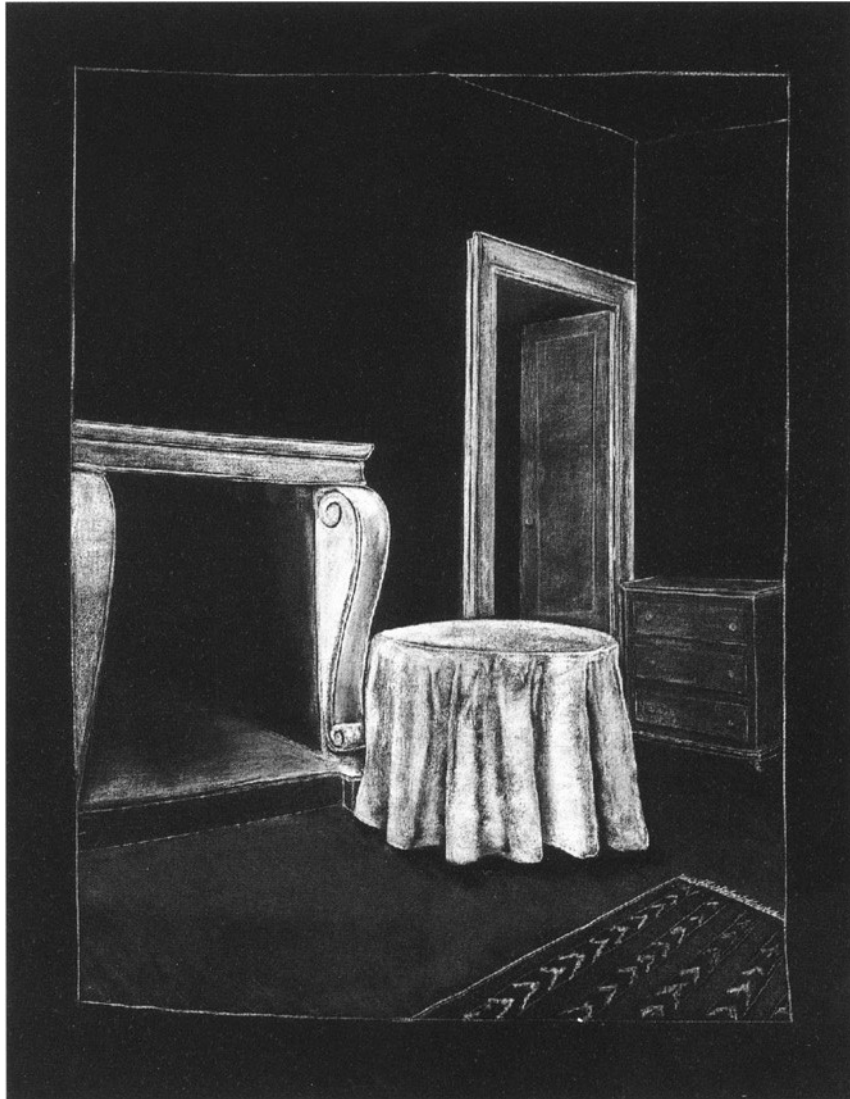
¿La has oído susurrar?

Claro. Dijo que éramos dos bocetos de la misma cosa.

“En este mundo es todavía demasiado pronto, amor mío, para hablar de ti y de mí.” Así termina el poema de Elytis.

¡La poesía es la poesía! Aquí no es demasiado pronto. Esta noche, te digo que esta noche vamos a dormir abrazados en la misma habitación del mismo hotel, bajo la misma mesa.

Fin



Juan Muñoz, *Gabardina*, 1991.

Procedencia de los textos

Dibujo del natural

“Life-Drawing” apareció publicado por primera vez bajo el título “The Basis of all Painting and Sculpture is Drawing” en *The New Statesman Magazine*. Publicado como “Drawing” en *Permanent Red*, Methuen, Londres, 1960.

Vincent

Publicado por primera vez en el tabloide *Aftonbladet*, Estocolmo, 20 de agosto de 2000. Recogido en *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury Press, Londres, 2002 (versión castellana: *El tamaño de una bolsa*, Taurus, Madrid, 2004).

Los dibujos de Watteau

“Drawings by Watteau” fue publicado por primera vez en *Selected Articles and Essays: The Look of Things*, Penguin, Londres, 1972.

Dibujo en papel

“Drawing on Paper” se publicó por primera vez bajo el título “To Take Paper, To Draw” en *Harper’s Magazine*, 1987. Recopilado en *Keeping a Rendezvous*, Granta, Londres, 1992 (existen dos versiones castellanas: *Cada vez que decimos adiós*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997; y *Siempre bienvenidos*, Huerga y Fierro, Madrid, 2004).

La Polonaise

Publicado por primera vez en: Berger, John y Katya, *Titian: Nymph and Shepherd*, Bloomsbury Press, Londres, 1996 (versión castellana: *Tiziano: ninfa y pastor*, Árdora, Madrid, 1999).

Hojas de papel sobre la hierba

“Sheets of Paper Laid on Grass” fue publicado por primera vez en *Photocopies*, Bloomsbury Press, Londres, 1996 (versión castellana: *Fotocopias*, Alfaguara, Madrid, 2000).

Dibujado para ese momento

“Drawn to that Moment” apareció publicado por primera vez en la revista *New Society*, 1976. Recopilado en *White Bird: Writings*, Chatto & Windus, Londres, 1985 (versión castellana: *El sentido de la vista*, Alianza, Madrid, 1990).

Un secreto profesional

“A Professional Secret” se publicó por primera vez en la revista

New Society, 1987. Recopilado en *Keeping a Rendezvous*, op. cit.

Echar ramas

Inédito.

Le Pont d'Arc

Una versión ligeramente distinta aparece en la novela *Here is Where We Meet*, Bloomsbury Press, Londres, 2005 (versión castellana: *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005).

Joven con la mano en la barbilla

"A Young Woman with Hand to Her Chin" se publicó por primera vez en *Photocopies*, Bloomsbury Press, Londres, 1996 (versión castellana: *Fotocopias*, Alfaguara, Madrid, 2000).

Del diario de Janos Lavin

Extracto de la novela *A Painter of Our Time*, Secker and Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002).

Distancia y dibujos

Inédito.

Langosta y tres peces

Inédito.

Juntos

Inédito.



John Berger en Connemara (Irlanda), 2004.

Título original: *Berger on Drawing*,
publicado por Occasional Press, Cork, en 2005

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Fotografía de la cubierta: © Sarah O'Flaherty

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Pilar Vázquez

© de los textos y las cartas: John Berger

© de las cartas: James Elkins

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2011

ISBN: 978-84-252-2678-6 (epub)

www.ggili.com

1. En francés en el original: comadreja [N. de la T.].
2. En francés en el original: lucioperca [N. de la T.].
3. En francés en el original: armadura de cubierta, y, por extensión, en este caso el espacio que está inmediatamente debajo, el bajocubierta [N. de la T.].
4. En francés en el original: ¿El dibujante como carpintero? [N. de la T.].
5. En francés en el original: El dibujante como carpintero. ¿El dibujo como bosque? [N. de la T.].

